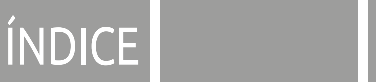
Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media

Francisco Javier Grande Quejigo

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA



UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

Esta obra ha sido objeto de una doble evaluación, una interna, llevada a cabo por el consejo asesor del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, y otra externa, efectuada por evaluadores independientes de reconocido prestigio en el campo temático de la misma.

Edita:
Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones
C/ Caldereros, 2 - Planta 3ª. 10071 Cáceres (España)
Tel. 927 257 041; Fax 927 257 046
E-mail: publicac@unex.es
http://www.unex.es/publicaciones

I.S.B.N.: 978-84-09-15446-3

Maquetación:
Control P. 927 233 223. estudio@control-p.eu

Cáceres, 2020

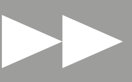


A Mamen, mi mujer,
y a María y Carmen, mis hijas,
a quienes tanto tiempo debo
por la docencia y la filología.

Sumario







Presentación

En esta *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* se pretende presentar un panorama general que ofrezca una estructura histórica y conceptual para fundamentar la enseñanza y el aprendizaje de la asignatura *Textos de la literatura medieval española* del grado en Filología Hispánica de la Universidad de Extremadura. Esta naturaleza de manual obliga a que estas páginas sean necesariamente selectivas en sus contenidos y materiales. Por ello, no será difícil encontrar en ellas ausencias y lagunas si se busca el detalle crítico o bibliográfico. Se ha pretendido ofrecer un panorama introductorio y, en consecuencia, se ha renunciado a la exhaustividad y a la erudición crítica.

Siguiendo las tendencias más recientes en la redacción de historias literarias (véase, por ejemplo, la excelente *Historia de la literatura española* dirigida por Jose Carlos Mainer y publicada por la editorial Crítica) se obvian en las exposiciones del manual las referencias críticas expresas y la fundamentación en nota a pie de página de los análisis y teorías propuestos. Con ello, se han reducido al máximo las menciones a críticos y las citas de sus textos a aquellos casos mínimos en los que la claridad y la brevedad de la explicación lo han recomendado.

No obstante ello, la fundamentación científica de los datos, teorías y análisis de estas páginas se ha ofrecido en el correspondiente epígrafe de *Orientación bibligráfica* con el que se cierra cada capítulo (salvo el primero dedicado a informar sobre las principales fuentes de estudio de la literatura medieval). Los estudios recomendados (no así las ediciones) se recogen al final del manual en un apartado de *Referencias bibliográficas*. Estos epígrafes tienen la doble finalidad de ofrecer al alumno un itinerario de profundización de la materia estudiada que permita su autoestudio y la de mostrar las fuenrtes utilizadas para la redacción del manual. En la selección bibliográfica realizada se han evitado en lo posible obras críticas en otros idiomas diferentes del español, para facilitar el acceso de los alumnos a ellas.

En su diseño, la obra ha estado condicionada por la práctica docente de la asignatura *Textos de la literatura medieval española* del grado en Filología Hispánica de la Universidad de Extremadura. En ella se intenta combinar el desarrollo panorámico, ofreciendo la síntesis evolutiva de

los distintos géneros de la literatura medieval castellana, con el análisis de cinco obras representativas de su producción literaria. Por ello, los capítulos del manual se estructuran por géneros (poesía, temas dos, tres y cuatro; prosa, temas cinco y seis; y teatro, temas siete y ocho). En su estudio, los distintos géneros se ilustran con una *Antología didáctica* en la que se ofrecen al alumno fragmentos significativos de todos los géneros estudiados. Algunos de estos textos se han incluido en esta *Aproximación* para enseñar a los estudiantes cómo deben leerlos y analizarlos en su estudio personal.

Por otra parte, en cada capítulo (salvo los referidos al estudio de la prosa narrativa, capítulo quinto, y al estudio del teatro medieval, capítulo séptimo, abundamentemente ilustrados en la *Antología didáctica*) se analiza con mayor detalle una obra, según el programa de lecturas de la asignatura de *Textos de la literatura medieval española*: el *Cantar de Mio Cid*, el *Libro de buen amor*, la antología del *Romancero* de Paloma Díaz-Mas, publicada por la editorial Crítica, *El conde Lucanor* y *La Celestina*. Este condicionante hace que haya un desequilibrio en el tratamiento de las obras y autores estudiados, con el fin de que el manual dé el apoyo suficiente a las lecturas que deben realizar los estudiantes.

Como han de leer los alumnos de la asignatura en la primera de sus clases ruego con las palabras de don Juan Manuel a quienes lean estas páginas que

> non pongan culpa a la mi entención, ca Dios sabe buena la ove, mas pongan la a la mengua del mi entendimiento, que erró en dos cosas: la una, el yerro que y fallaren, et la otra, porque fue atrevido a me entremeter en fablar en tales materias entendiendo la mengua del mío entendimiento.

Perdonen, pues, el atrevimiento y, si estas páginas sirven de ayuda para conocer y valorar la riqueza cultural de nuestra literatura medieval, les pido con las palabras de Berceo:

> Señores e amigos,   quantos aquí seedes,
> mercet pido a todos   por la ley que tenedes,
> de sendos Pater Nostres   que me vos ayudedes,
> a mí faredes algo,   vos nada non perdredes.
>
> (*Sacrificio de la misa*, 297)

1 Edad Media y Literatura

1. CONCEPTO Y CRONOLOGÍA DE LA LITERATURA MEDIEVAL

1.1. La Edad Media

A. El término Edad Media

El concepto de Edad Media es un concepto negativo, ya que no tiene un significado propio. Su significado proviene de lo que no es. La Edad Media es lo anterior al Renacimiento, una especie de noche de los tiempos, un puente de transición entre una época áurea y los tiempos modernos.

Así lo entendieron quienes formularon el término en el humanismo italiano. En concreto, fue en 1469 Giovanni Andrea dei Bussi quien utilizó por primera vez el término Edad Media en una carta necrológica y panegírica sobre el cardenal Cusa. El término se difundió por toda la cultura occidental en el siglo XVII cuando Cristóbal Cellarius o Keller (1638-1707) escribió su *Historia Medii Aevi* (1688).

B. El concepto de Edad Media

Si queremos definir el concepto de Edad Media desde el significado de etapa intermedia entre el mundo clásico y el renacimiento moderno del siglo XVI, nos encontramos con el problema de sus límites. ¿Dónde empieza y donde acaba la Edad Media? Los historiadores han propuestos diversas fechas. Las que más consenso han tenido han sido las de la caída del Imperio Romano de Occidente (476) como inicio y la caída de Constantinopla (1453) como final. Si las aceptamos, la Edad Media puede adquirir un significado propio. Para ello hemos de advertir que la caída de Constantinopla significó la desaparición del Imperio Romano de Oriente, esto es, la desaparición definitiva del mundo y la cultura clásicas. Con ello, podemos definir la Edad Media como aquel periodo de la historia en el que, una vez iniciada la desaparición política del mundo clásico, su cultura sigue permaneciendo viva en Occidente como cultura propia. El hombre medieval siente que su cultura es la cultura antigua, la cultura grecolatina, de la que se siente parte, aunque es consciente de que dicha cultura está evolucionando. Por ello, su

imagen cultural preferida será la de ser unos enanos en hombros de gigantes, que son los de los autores clásicos que no solo se transmiten en la Edad Media, sino que se recrean continuamente como parte viva de su realidad cultural.

Si entendemos, pues, la Edad Media como periodo cultural en el que todavía se siente como propia la cultura clásica grecolatina (y de hecho la lengua franca y de cultura de todo el periodo será el latín), cuando estudiamos las literaturas románicas hemos de precisar el alcance cronológico de esta afirmación. Las literaturas románicas van a romper lingüísticamente con la base comunicativa del mundo clásico al desarrollarse en nuevas lenguas nacidas del latín: las lenguas romances. Sin embargo, aunque aparecerán nuevos materiales culturales, seguirán vinculadas a la cultura clásica como modelo y fuente de multiples contenidos. Por ello, el concepto cultural de Edad Media, como pervivencia activa y actual de la cultura clásica, sigue vigente en ellas, aunque sus límites se establezcan desde el nacimiento de las lenguas romances. En el caso del castellano la primera documentación de las glosas nos lleva al siglo X. Por otro lado, la cultura clásica dejará de verse como cultura viva a partir del Renacimiento. En este período (que se da en los países occidentales del siglo XIV –Italia– al siglo XVI) la cultura clásica ha de renacer, porque ya la sienten muerta, diferente a la cultura que ellos viven. Y si los renacentistas intentan que la cultura clásica renazca no es para continuarla, sino para superarla, dentro de un nuevo mundo de modernidad en el que desde la geografía (descubrimiento de América) a la religión (Reforma protestante) el horizonte del hombre es radicalmente diferente del que vivivieron los autores del mundo clásico y sus continuadores medievales.

En la literatura castellana es convencional entender que la literatura medieval comienza con el idioma (las glosas del X) y tiene su primera documentación literaria en las jarchas mozárabes (siglo XI). Su final se establece convencionalmente en *La Celestina* (1499) obra de transición entre las dos mentalidades (medieval y renacentista). No obstante, desde el medievalismo se extienden los límites a todos el reinado de los Reyes Católicos, pues solo a partir de 1517, con la llegada de Carlos I a Castilla, comenzarán unos cambios politicos y culturales que significarán el definitivo ocaso del mundo medieval.

C. Etapas de la literatura medieval

En el estudio de la literatura medieval castellana encontramos dos momentos literarios completamente diferentes. En un primer momento tenemos una etapa de orígenes, en la que desde el nacimiento de la lengua van desarrollándose progresivamente todos los géneros literarios en verso y prosa. Esta etapa establece un sistema cultural que denominamos alfonsí y que tiene como momento de mayor madurez la segunda mitad del siglo XIII.

Si damos un salto de cerca de cien años, en el siglo XV encontramos un sistema cultural y literario completamente distinto al vigente en la época alfonsí. En él todos, o la gran parte, de los géneros literarios establecidos en el siglo XIII han sido sustituidos por otros géneros literarios diferentes en los que, sin ser todavía renacentistas, empiezan a verse ya algunas de las novedades culturales que triunfarán en el renacimiento. Por ello, a esta etapa literaria muchos críticos la denominan prerrenacimiento. En ella se desarrolla un nuevo modelo cultural que, por la dinastía reinante, hemos denominado trastámara.

Entre el siglo XIII y el XV cabe advertir una etapa de transición que durante el siglo XIV iría haciendo desaparecer las formas literarias vigentes en el siglo XIII (por ejemplo, la épica y el mester de clerecía) e iría desarrollando embrionariamente las nuevas formas que triunfarán en el siglo XV (como el romancero y la lírica cancioneril).

Estas etapas las podemos resumir en el siguiente esquema:

ORÍGENES: hasta s. XIII (Desarrollo de la lengua)

TRANSICIÓN DEL SIGLO XIV (Disgregación formas del XIII y Desarrollo embrionario de las de las formas del XV)

PRERRENACIMIENTO: s XV (Madurez de formas de los géneros literarios de cultura)

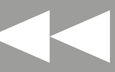
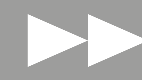
D. Sistemas culturales de la literatura medieval

La literatura medieval castellana se va a desarrollar, como ya hemos señalado, en dos sistemas culturales diferentes. Al primero de ellos lo denominamos alfonsí porque tiene en Alfonso X el sabio (rey de Castilla entre 1252 y 1284) su momento de madurez y su modelo. Este modelo cultural se extiende hasta 1350, cuando con el reinado de Pedro I comienza la disgregación del poder real en una guerra civil que culminará con el cambio de dinastía pasando de la dinastía borgoñona (a la que pertenecía Alfonso X) a la trastámara.

Este sistema cultural tiene tres características constitutivas. La primera de ellas es que en él se realiza una literatura de orígenes en la que se van a desarrollar todos los géneros propios de la lírica, la épica (en formas en verso y en prosa), la dramática (primeras muestras teatrales) y la didáctica (en sus dos grandes ramas de literatura historiográfica y literatura de formación). La segunda es la de ser un periodo de desarrollo del romance castellano que culminará con la normalización lingüística de la corte alfonsí que cristaliza en el llamado castellano alfonsí, con un sistema de grafías y una fijación gramatical que serán imitados por los copistas posteriores. La tercera característica es que la corte real, en especial la de Alfonso X, será el motor y la referencia de toda la producción literaria y cultural. Junto a ella habrán diversos motores culturales debidos a la Iglesia (monasterios, obispados, etc.) que progresivamente imitarán a la corte real y se relacionarán con su círculo creativo.

El segundo sistema cultural de la Edad Media castellana, que denominamos trastámara por el cambio de dinastía que supuso la llegada al poder de Enrique II (1369), hermano bastardo de Pedro I a quien mata para consolidar el trono, se extiende desde 1350 (inicio de la disolución del sistema alfonsí) hasta 1517, año en que con la llegada de Carlos I se inicia la dinastía habsburgo y con ella el triunfo de la nueva cultura del renacimiento.

Este sistema se caracteriza por tres cambios con respecto al anterior. En primer lugar, es un periodo de evolución literaria en el que progresivamente todos los géneros literarios dominantes del sistema alfonsí serán reemplazados por nuevos géneros literarios. En segundo lugar, se produce una modernización lingüística (sobre todo en léxico y morfosintaxis) que hace que la literatura del XV esté lingüísticamente más cercana al español actual que la literatura del sistema alfonsí. Por último, el motor de la producción cultural y literaria ya no será la corte real sino que serán las múltiples cortes nobiliarias que irán surgiendo a lo largo del periodo y que impondrán sus gustos e intereses a todas las formas de literatura tanto profanas como religiosas.

1.2. Diferencias de la Edad Media con la cultura actual

A. Un marco sociocultural distinto

El acercamiento a la literatura medieval tiene varias dificultades para un lector o estudioso del siglo XXI que hay que tener en cuenta para poder acercase a ella con las menores distorsiones posibles.

La primera de ellas es que el marco sociocultural es completamente distinto del actual. Acostumbrados como estamos al concepto de España y de nación, la realidad política de la Edad Media es muy diferente. Estamos en una etapa de reinos, vinculados personalmente al rey que los ostenta y no a territorios fijos. Con ello la España medieval es de contornos difusos y variables, muy diferente a la realidad estática y fija de la España actual.

Para el periodo que estudiamos, la creación literaria de los sistemas alfonsí y trastámara, la realidad política más dominante es la de la llamada España de los cinco reinos, configurada, con ligeras variantes, desde mediados del siglo XIII.

Conviven en la península cinco reinos diferentes y con ellos culturas (lengua vulgar / lengua de cultura: latín/ árabe) y literaturas diversas:

1. el reino de Portugal, con literatura en gallego-portugués;
2. el reino unificado de Castilla y León, con literatura en castellano y gallego-portugués;
3. el reino de Navarra, con literatura en castellano y provenzal;
4. el reino de Aragón, con literatura en catalán, provenzal y castellano;
5. y el reino de Granada con literatura en árabe.

La siguiente ilustración recoge su mapa.[1]



La España de los 5 reinos

Es muy difícil seguir la evolución política y literaria de la Edad Media castellana sin tener un marco de referencias cronológicas. En la época, estas referencias venían dadas por los distintos reyes. Estos son los reyes castellanos del periodo que nos ocupa:

Sistema cultural alfonsí. Dinastía borgoñona:

- Alfonso VIII (1158-1214)
- Fernando III (1217-1252)
- Alfonso X (1252-1284)

1 Tomada del portal *Arteguías*: https://www.arteguias.com/biografia/losreyescatolicos.htm

- Sancho IV (1284-1295)
- Fernando IV (1295-1312)
- Alfonso XI (1312-1350)
- Pedro I (1350-1369)

Sistema cultural trastámara. Dinastía trastámara:

- Enrique II (1369-1379)
- Juan I (1379-1390)
- Enrique III (1390-1406)
- Juan II (1406-1454)
- Enrique IV (1454-1474)
- Reyes Católicos (1474-1516)
    - Isabel (1474-1504)
    - Juana (1504-...)

B. Una compleja realidad lingüística

Hay que tener en cuenta que en la cultura medieval existía un sistema de relaciones lingüísticas muy diferente al actual. Frente a la actual fragmentación lingüística de la cultura, con manifestaciones en todas las lenguas, en la Edad Media la cultura tiene su propio idioma igual a todo el Occidente cristiano: el latín. Ello propició que hubiese una cultura uniforme en todos los reinos, desde Polonia a Portugal, ya que se difundían los mismos contenidos en la misma lengua: el latín de las universidades y de la Iglesia. Esta cultura la tienen en cuenta los autores en lengua romance y genera géneros literarios, temas y motivos comunes en todas las literaturas vulgares de Occidente.

Las nacientes culturas romances o en lengua vulgar (Inglaterra, Alemania, etc.) convivían en un marco común en el que se cruzaban intensas relaciones creativas. Así, el provenzal (la langue d'oc) sirvió de lengua franca de la lírica cortés (y por ello propia de las cortes) en toda la Romania. Algo similar ocurrió con el franco o antiguo francés (la langue d'oil) que fue el vehículo y modelo de la épica tradicional de los cantares de gesta. El toscano (una dialecto italiano) servirá de cauce de difusión de la literatura alegórica (cuyo modelo fundamental será Dante) y de la renovación poética petrarquista. Estas relaciones permitieron una amplia influencia de estos modelos lilerarios sobre el resto de las literaturas en lengua vulgar.

En Castilla, el castellano, lengua creativa básica, convivirá con las influencias de las literaturas provenzal, francesa e italiana, al tiempo que tendrá una peculiar realidad lingüística. Junto al sistema de literatura culta del latín, la corte castellana tendrá hasta el siglo XV como lengua de la lírica culta al gallego-portugués. Por otra parte, el castellano irá absorbiendo la literatura que se realiza inicialmente en otros dialectos históricos que adoptarán como norma la desarrollada en el castellano alfonsí. Así ocurre con la literatura mozárabe, realizada en territorios de dominio árabe, como documentan las jarchas; con la literatura en leonés, como es el caso del debate de *Elena y María*; con la literatura en aragonés, que pudo tener en el maestre Juan Fernández de Heredia (1310 – 1396) su normalizador, pero que confluyó con la castellana tras la castellanización de las cortes aragonesas en el siglo XV. El contacto político, geográfico y cultural con el reino de Aragón facilitó un amplio comercio cultural entre el castellano y el catalán presente en múltiples influencias. Junto a ello, en Castilla hay contacto con unas importantes literaturas árabe y hebrea que se conocen de primera mano por la traducción que de

estas culturas se hace al latín y al castellano desde el siglo XII, sirva de ejemplo la mal llamada Escuela de traductores de Toledo. Ello llevó a la existencia de una literatura aljamiada, en hebreo y en árabe, que transcribió en caracteres de sus alfabetos una literatura de contenido árabe o judío compuesta en castellano.

C. Una literatura recreada

En nuestro acercamiento a la literatura medieval desde la realidad del siglo XXI hemos de ser conscientes que en ella falta uno de los elementos básicos del concepto de literatura actual: la literariedad. En efecto, hoy el texto es literal e inamovible: "En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme...". Ese y no otro es el comienzo de *El Quijote*. Pero, cómo comienza el romance del prisionero: "Que por mayo era por mayo" o "Por el mes era de mayo...". Y ¿qué texto es el que nos transmite más fielmente el *Libro de Alexandre* la copia P o la copia O? Porque ambas son distintas en parte de su texto y en su extensión. Estas preguntas no cabe hacerlas a la literatura medieval porque su literariedad es difusa, laxa... debido a sus formas y soportes de transmisión.

La literatura medieval fue básicamente una literatura oral. Bien de oralidad primaria, esto es, de soporte exclusivamente oral: se componía de memoria y se recitaba de memoria (los juglares); o bien de oralidad secundaria: se componía por escrito y se recitaba de memoria (la poesía cantada en las cortes). En ocasiones también existía una oralidad terciaria: se componía por escrito y se transmitía mediante la lectura en voz alta (el mester de clerecía o las crónicas medievales). Sea como fuere, la recepción básica de la literatura medieval siempre fue oral para sus receptores.

Por otra parte, toda la literatura medieval nos ha llegado a nosotros a través de la transmisión escrita. Esta transmisión técnicamente se hizo mediante la copia manuscrita, proceso que generó multitud de errores y diferencias. Por ello, hay obras cuya multiplicidad de copias nos hace muy difícil saber cómo pudo ser su original. Así ocurre, por ejemplo, con la *Estoria de España* de Alfonso X que fue continuamente copiada y recreada desde su composición inicial hasta la edición de Florián de Ocampo en 1541.

Esta forma de transmisión hace que sea necesario fijar los textos por parte de la crítica, mediante las herramientas que ofrece la crítica textual, para conocer lo más aproximadamente posible cómo fueron las versiones originales de los textos medievales que leemos. En cierta medida estamos siempre leyendo reconstrucciones críticas, propuestas de textos que en última instancia nunca sabemos cómo fueron realmente. Por ello, al estudiar la literatura medieval estamos entrando en un terreno cercano a la arqueología textual, recreando una y otra vez cuáles pudieron ser las intenciones y las propuestas creativas de los autores transmitidos, y traicionados, por sus copistas.

Ello hace imprescindible que trabajemos con ediciones críticas fiables, que propongan textos en los que la crítica textual ha ido eliminando multitud de errores de copia. Estas ediciones, además de ofrecernos un texto lo más correcto posible, nos acercan su realidad lingüística. Hemos de recordar que el castellano medieval ofrece unas diferencias fonéticas, morfosintácticas y léxicas que dificultan su lectura a un lector actual. Por ello, las ediciones críticas profusamente anotadas permiten que conozcamos de primera mano la realidad literaria de nuestra Edad Media que comenzamos a estudiar.

2. FUENTES PARA EL ESTUDIO DE LA LITERATURA MEDIEVAL

2.1. Fuentes primarias

A. Catálogos de manuscritos

Las fuentes primarias son aquellas fuentes documentales que aportan información original sin elaborar para nuestra información. En la historia literaria las fuentes primarias son las obras literarias objeto de nuestro estudio y aquellos documentos de la época que nos permiten documentar la transmisión y creación literaria.

En el caso de la literatura medieval los textos literarios nos han llegado a través de fuentes escritas en forma generalmente manuscrita. Por ello, necesitamos conocer el proceso de transmisión que han tenido los textos para llegar hasta nosotros. Actualmente, contamos con el *Diccionario Filológico de Literatura Medieval Española. Textos y transmisión*, dirigido por Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías (Madrid, Castalia, 2002). Este *Diccionario* nos informa de la transmisión que han tenido las obras medievales hasta la actualidad, salvo en el caso de los romances y la poesía cancioneril. Para conocer estos dos campos hemos de recurrir a otros catálogos.

La monumental obra de Brian Dutton, *Cancionero castellano del siglo XV*, (c.1360-1520) Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990-91, 7 vols.) nos informa del contenido de la mayoría de los cancioneros conservados en los que hay poesía castellana medieval. Antes de esta obra monumental, Dutton publicó, junto a Stephen Fleming, en dos volúmenes un *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, (Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982).

Don Ramón Menéndez Pidal inició el incompleto *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)* (ed. R. Menéndez Pidal y otros, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1957- 1985, 12 vols.) que pretende recoger la mayor parte de variantes testimoniadas de romances tradicionales. Esta labor recolectora ha quedado muy incompleta, a pesar de su amplitud. Diego Catalán ha publicado el *Romancero Pan-Hispánico. Catálogo General Descriptivo* (Madrid, Seminario Menéndez Pîdal-Gredos, 1983), parcialmente consultable en el *Archivo Digital del romancero* de la Fundación Menéndez Pidal[2]. De gran interés es el proyecto *Pan-Hispanic Ballad Project (Proyecto sobre el Romancero pan-hispánico)* de la Universidad de Washington, consultable en la siguiente dirección:

https://depts.washington.edu/hisprom/#

Contamos con una página web fundamental para localizar y conocer los distintos manuscritos que contienen obras medievales. Se trata de *PhiloBiblon, Bio-Biographical Database of Early Texts Produced in the Iberian Peninsula*:

http://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/

Al final de la Edad Media la transmisión literaria sufrió una progresiva revolución tras la invención de la imprenta por Johannes Gutenberg hacia 1440. Los libros impresos antes de 1501 se denominan incunables, aunque por extensión (o con la denominación de postincunables) se

2 http://www.fundacionramonmenendezpidal.org/archivodigital/index.php/users/login

suelen denominar así los libros impresos hasta 1520. El hispanista Frederick John Norton publicó *La imprenta en España 1501-1520. Edición anotada, con un nuevo "Índice de libros impresos en España, 1501-1520"* (reimpreso con prólogo y notas de J. Martín Abad, Madrid, Ollero & Ramos, 1997) estudiando y catalogando los principales incunables y postincunables castellanos. Completa su estudio el ejemplar catálogo del extremeño Antonio Rodríguez Moñino dedicado al estudio de los pliegos sueltos que difundieron en el siglo XVI parte de la poesía medieval: *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)* [edición corregida y actualizada por Arhur L.-F. Askins y Víctor Infantes, Madrid, Castalia, 1997]. Actualmente esta obra de Rodríguez Moñino ha sido ampliada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes con su *Suplemento al Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI) de Antonio Rodríguez-Moñino* (Ed. de Laura Puerto Moro, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2014).

Para localizar los ejemplares conservados en España de libros antiguos e incunables es de gran interés el *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español*, elaborado por el Ministerio de Educación español:

http://catalogos.mecd.es/CCPB/cgi-ccpb/abnetopac/O12239/ID4615494b/NT1?ACC=101ç

B. Ediciones de textos

Si los catálogos bibliográficos de fuentes primarias son importantes, porque nos permiten conocer cómo y dónde se conservan los textos originales objeto de estudio en nuestra historia de la literatura medieval, es imprescindible leer los textos objeto de este estudio. Para ello, disponemos de un conjunto de ediciones críticas de los textos medievales que nos permite leer textos científicamente fiables con el apoyo de anotaciones y estudios sobre su contenido, historia literaria y problemas lingüísticos.

Contamos con un conjunto de colecciones de textos, realizadas por varias editoriales, entre las que destacan las siguientes:

- *Biblioteca Castro*, edita (sin notas) textos muy depurados publicando la obra completa de autores españoles.
- *Biblioteca Crítica*. Barcelona, Crítica. Era la mejor colección existente. Iniciada bajo la dirección de Francisco Rico, lamentablemente ha dejado de realizarse quedando incompleta. Sus ediciones tienen dos estudios muy actualizados de las obras, un texto profusamente anotado y una completa bibliografía.
- *Biblioteca Clásica de la RAE (BCRAE)*. Viene a sustituir, bajo la dirección de Francisco Rico, el proyecto interrumpido en la editorial Crítica. En palabras de la propia RAE esta colección "presenta las obras fundamentales de la literatura española en ediciones críticas, con anotación completa y sistemática, y acompañadas de estudios, índices y otros materiales. La disposición de los contenidos hace que el lector pueda disfrutar del texto sin más, pero también tener a mano en el momento en que lo desee todos los elementos necesarios para profundizar en cualquier aspecto de la obra". A fecha de hoy, ofrece las mejores ediciones críticas.
- *Clásicos Castalia*, Madrid, Castalia. Muy amplia colección de textos editados con gran pulcritud filológica.
- *Clásicos Castellanos*, Madrid, Espasa-Calpe, desde 1910. Colección básica en el conocimiento de nuestros clásicos, hoy ya concluida. Progresivamente sus ediciones han ido siendo superadas por ediciones posteriores, aunque sigue teniendo fondos de gran interés.

- *Letras Hispánicas,* Madrid, Cátedra. Es la colección más difundida en las universidades y librerías españolas. Tiene ediciones fiables, aunque en ocasiones poco anotadas.

Junto a las ediciones en papel, poco a poco contamos con la posibilidad de consulta de textos en ediciones digitales. Varios son los portales que nos permiten un acceso irregular a los textos medievales castellanos. La irregularidad del acceso viene dada por la muy diferente calidad de estas ediciones: hay puras ediciones facsimilares (digitalización de manuscritos o incunables); hay reproducción de ediciones del siglo XIX o del XX sin notas ni textos cuidados; hay reproducción de excelentes ediciones críticas sin notas; y también se realizan en ocasiones ediciones digitales con textos filológicamente muy precisos y con abundantres notas. Las principales páginas web de interés para conocer textos medievales castellanos son:

- *Parnaseo* (Textos Lemir): http://parnaseo.uv.es/
- *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:* http://cervantesvirtual.com/
- *Bibliotheca Augustana Hispanica:* http://www.hs-augsburg.de/~harsch/hispanica/Cronologia/s_crono.html

C. Antologías

Un último acceso fiable a textos medievales lo encontramos en las antologías. Este acceso textual es especialmente útil y necesario en la literatura medieval porque ofrece la posibilidad de ir acumulando una cultura textual básica sobre la mentalidad y la estética de la literatura medieval. Contamos con dos buenas antologías generales:

- Dennis P. Seniff, *Antología de la literatura hispánica medieval*, Madrid, Gredos, 1992. Muy buena selección de textos que permite una sintética visión de la literatura medieval castellana y su evolución.
- *Antología comentada de la literatura española*, dir. Andrés Amorós, Madrid, Castalia, 2012. Libro mixto que ofrece abundantes comentarios, con muchos datos de historia literaria. Ello hace que la lectura de los textos literarios quede en parte ocultada por la excelente información de historia literaria que aporta.

Junto a estas antologías generales, contamos con antologías de poesía, prosa y teatro medievales. La más antologada es la poesía medieval. Disponemos de dos antologías complementarias publicadas por la editorial Crítica que ofrecen un conjunto fundamental de textos medievales y unos estudios básicos para conocer nuestra literatura:

- *Poesía española 1. Edad Media: juglaría, clerecía y romancero*, ed. De Fernando Gómez Redondo, Barcelona, Crítica, 1996.
- *Poesía española 2: Edad Media: lírica y cancioneros*, ed. Vicenç Beltran, Barcelona, Crítica, 2002.

En una colección de libros de bolsillo con intención divulgativa, se han publicado dos buenas antologías de poesía medieval que, sin contar con suficientes notas, tienen unos excelentes estudios introductorios y una cuidada selección de textos:

- *Poesía medieval*, ed. Víctor de Lama, Barcelona, De bolsillo, 2002.
- *Romancero y lírica tradicional*, ed. Mª Teresa Barbadillo, Barcelona, De bolsillo, 2002.

Más difícil es encontrar antologías completas de la prosa medieval castellana. Contamos con la *Antología de la prosa medieval*, editada por Manuel Ariza y Ninfa Criado (Madrid, Biblioteca Nueva, 1998), que traza un amplio panorama de nuestra prosa con textos breves, bien seleccionados. Ha de completarse esta antología general con dos antologías dedicadas a los géneros narrativos de la Edad Media:

- *Cuento y novela en España 1: Edad Media,* ed. Mª Jesús Lacarra, Barcelona, Crítica, 1999.
- *Textos medievales de caballerías*, ed. José Mª Viña Liste, Madrid, Cátedra, 1993.

Las antologías de teatro medieval vienen publicando todo el teatro conservado anterior a Juan del Encina y, en ocasiones, algunas obras posteriores. De las excelentes ediciones que contamos seleccionamos dos por sus precisos estudios del teatro medieval y sus excelentes textos:

- *Teatro medieval,* ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 2009.
- *Teatro medieval*, ed. Ana Mª Álvarez Pellitero, Madrid, Espasa Calpe, 1990.

Estas antologías del teatro castellano se pueden complementar con una excelente antología del teatro litúrgico medieval en latín que se documenta en la Península Ibérica.:

- *Teatro medieval 1: El drama litúrgico*, ed. Eva Castro, Barcelona, Crítica, 1997.

2.2. Fuentes secundarias

A. Bibliografías generales

Las fuentes secundarias estudian, analizan o comentan los datos o textos de las fuentes primarias. A lo largo del tiempo han crecido enormemente y para su manejo han surgido bibliografías que las catalogan y clasifican. En el caso de la literatura española es fundamental la labor realizada por José Simón Díaz, compilada en su monumental e incompleta *Bibliografía de la literatura hispánica* (Madrid, CSIC, 1950 y ss. 16 vols). En lo referente a la Edad Media su bibliografía se completó en su tomo II (1986, tercera edición actualizada). A partir de 1980 esta bibliografía se fue actualizando anualmente en la versión informática a cargo de Mª del Carmen Simón Palmer, quien cedió los derechos a ProQuest en 2012.[3]

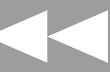
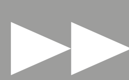
En el caso de la literatura medieval, y también desde 1980, contamos con la bibliografía acumulada por la Asociación Hispánica de Literatura Medieval publicada en su *Boletín Bibliográfico* y actualmente recogida en su versión en línea:

http://www.ahlmboletin.es/buscador/firstsearch.asp

Este *Boletín* de acceso informático es fundamental porque no solo recoge todas las novedades bibliográficas que vienen produciéndose en los estudios medievales, sino que comenta cada uno de los estudios indicando la utilidad y el contenido que tienen para el estudio de la literatura medieval hispánica.

En plena era digital es obligado hacer referencia a un portal que recoge de manera crítica y selectiva los distintos contenidos sobre

3 *Bibliografía de la Literatura Española*, ProQuest, base de datos consultable en la Biblioteca de la UEx.

lengua y literatura españolas disponibles en la red. Se trata del portal *LITESNET y LITHISPANET: Portal de acceso a recursos de Literatura Española e Hispanoamericana en Internet:*

http://www.fuesp.com/litnet/inicio.php

Con exclusiva atención a la literatura medieval contamos con un excelente portal debido a la profesora mejicana Lillian von der Walde Mohedo *Hispanomedievalismo:*

http://www.waldemoheno.net/recursos.html

Desde hace años el profesor Gaspar Garrote Bernal viene publicando una serie de artículos que elaboran una bibliografía electrónica sobre la historia de la literatura española. En lo referente a la literatura medieval son de interés sus entregas:

- "Español en Red 4.0: e-bibliografía de fuentes para la exploración de la literatura española", *Analecta Malacitana Electrónica* 25 (2008).
- "Español en Red 4.1: e-bibliografía sobre crítica textual aplicada a la literatura española", *Analecta Malacitana Electrónica* 33 (2012).
- "Español en Red 4.2: e-bibliografía para una historia virtual de la literatura española", *Analecta Malacitana Electrónica* 35 (2013).
- "Español en Red 6.0: e-bibliografía sobre el mester de clerecía", *Analecta Malacitana Electrónic* 27 (2009).
- "Español en Red 8.0: e-bibliografía y esquema para una historia de la literatura erótica (o sexual) española", *Analecta Malacitana Electrónica* 29 (2010).

Las actuales herramientas informáticas nos ofrecen en el portal de Dialnet (https://dialnet.unirioja.es/) la posibilidad de buscar artículos, e incluso monografías o tesis doctorales, disponibles en formato electrónico para su consulta (generalmente en formato pdf). Esta herramienta es muy útil por la facilidad de su acceso. A ello hay que añadir las páginas de obra o autor dedicadas a la literatura medieval en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (y que iremos señalando en la orientación bibliográfica de los temas correspondientes). En estas páginas se ofrecen una presentación general del autor o de la obra, ediciones de las mismas y estudios de especialistas de gran interés.

B. Manuales introductorios

El estudio de la historia de la literatura medieval ofrece unos problemas específicos que han sido tratados por Alan Deyermond (2004) en su artículo "¿Es posible escribir la historia de la literatura medieval española?". No obstante esta dificultad, son múltiples los trabajos críticos que analizan nuestra literatura de la Edad Media. Esta riqueza hace imprescindible escalonar el acceso al estudio de la literatura medieval castellana comenzando por algunas obras introductorias que nos permitan ir configurando una base sólida de conocimientos sobre la que asentar posteriores ampliaciones y profundizaciones en la materia. ¿Qué obras introductorias podemos utilizar?

La mejor introducción de la que disponemos para el estudio de la literatura medieval es el extraordinario manual de Francisco López Estrada *Introducción a la literatura medieval española* (Madrid, Gredos, 1983, 5ª edición). Esta obra fundamental lamentablemente solo podemos consultarla en bibliotecas porque ha dejado de imprimirse y está agotada.

A pesar de su antigüedad (casi solo perceptible en su estudio del teatro medieval), sigue siendo una excelente introducción a los estudios de

nuestra Edad Media el volumen primero de la *Historia de la literatura española,* dirigida por R. O. Jones. Esta *Historia* dedica su primer volumen a la Edad Media y en él ofrece Alan Deyermond un preciso panorama introductorio de la literatura castellana medieval (Barcelona, Ariel, 1973, con varias ediciones posteriores que actualizan la bibliografía y algún contenido en notas, manteniendo la obra plenamente vigente).

Este panorama introductorio puede ampliarse con los volúmenes correspondientes a la Edad Media de la *Historia y crítica de la Literatura Hispánica*, dirigida por J. I. Ferreras. (Madrid, Taurus, 1987-1990, 36 volúmenes). De este interesante panorama literario realizado con monografías específicas nos interesan las siguientes:

- Carlos Alvar y Ángel Gómez, *La poesía lírica medieval.*(Madrid, Taurus, 1987)
- Carlos Alvar y Ángel Gómez Moreno, *La poesía épica y de clerecía medievales* (Madrid, Taurus, 1988)
- Carlos Alvar, Ángel Gómez Moreno y Fernando Gómez Redondo, *La prosa y el teatro en la Edad Media*. (Madrid, Taurus, 1991)

Por último hay tres estudios de interés para enmarcar el estudio de nuestra literatura medieval. En primer lugar el marco románico en el que se produce la literatura medieval, con intensas interrelaciones entre las literaturas de las distintas lenguas romances, puede estudiarse en el manual introductorio de Alberto Varvaro, *Literatura románica occidental* (Barcelona, Ariel, 1983). En segundo lugar, el artículo de Carlos Alvar, "Literatura española medieval, literatura europea" (2012) analiza la literatura castellana en el marco de la literatura románica. En tercer lugar, el estudio de la literatura medieval hace imprescindible tener unos conocimientos generales de métrica y específicos de métrica medieval. Estos últimos pueden adquirirse con la lectura de una breve antología editada por Francisco López Estrada y por María Teresa López García-Berdoy titulada *Poesía castellana de la Edad Media* (Madrid, Taurus, 1991). Esta antología, que actualiza una anterior de Francisco López Estrada, en realidad es un conjunto de poemas comentados casi exclusivamente desde el punto de vista de su versificación, por lo que introducen claramente en las peculiaridades de la métrica medieval.

C. Panoramas de Historia de la literatura

Hay otro amplio conjunto de historias de la literatura que profundizan en el estudio de la literatura medieval ofreciendo amplios panoramas de su producción. Vamos a seleccionar aquellas que ofrecen un valor complementario específico a la formación básica que hemos señalado en las obras anteriores:

- Alborg J. L., *Historia de la Literatura Española,Tomo I. Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Gredos, 1980, 2ª ed.

  Esta obra reseña todos los estudios críticos realizados hasta la fecha de su producción. Con ello permite conocer qué ha dicho la crítica sobre la literatura medieval española hasta 1980.

- *Historia y crítica de la literatura española,* dir. F. Rico.
  - *I. La Edad Media*, ed. Aland Deyermond,, Barcelona, Crítica, 1980
  - *1/1 Edad Media: Primer Suplemento,*ed. Aland Deyermond, Barcelona, Crítica, 1991.

  En ambas entregas se reseñan los estudios realizados por la crítica sobre la literatura medieval y se seleccionan fragmentos de los estudios principales. Completan y actualizan con ello la erudita labor de Alborg.

- *Historia de la literatura española*, coord. F. Meregelli, Madrid, Cátedra, 1990.

  Esta historia basada en el hispanismo italiano ofrece la utilidad de periodizar la literatura medieval según sus reinados, con lo que se realizan unos cortes cronológicos a los que no estamos acostumbrados en el estudio medieval. Normalmente estudiamos la literatura medieval con unos cortes temporales panorámicos que distorsionan a menudo la realidad histórica de las producciones literarias medievales. Esta obra corrige ese desenfoque crítico.

- Mª Jesús *Lacarra* y Juan Manuel Cacho Blecua, *Historia de la literatura española, 1. Entre oralidad y escritura. La Edad Media*, dir. Jose Carlos Mainer, Barcelona, Crítica, 2012.

  Esta última historia ofrece, además de su novedad, un panorama muy amplio de la historia literaria, de la sociología literaria y de las poéticas medievales, complementando su estudio con una antología de textos que documentan la cultura y las formas de componer y de difundir la literatura en la Edad Media.

Junto a estas historias de la literatura, contamos con importantes historias de los géneros literarios medievales con la excepción de la poesía medieval. Curiosamente, el género más estudiado de nuestra Edad Media no cuenta con una historia general detallada, como sí cuentan la prosa y el teatro. De estudios de conjunto sobre la poesía, más allá de los ya reseñados, contamos con una reciente *Historia de la métrica medieval castellana*, dirigida por Fernando Gómez Redondo (San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016) que, desde la forma métrica –y con una precisión técnica muy profunda–, viene a trazar un sistemático panorama de la evolución poética medieval.

También a Fernando Gómez Redondo, esta vez como autor único, debemos una impresionante y completa historia de la prosa medieval castellana en seis volúmenes, publicada por la editoria Cátedra. En ella se atienden con detalle y de forma exhaustiva todas las obras en prosa conocidas desde el origen del idioma hasta el Reinado de los Reyes Católicos:

- Gómez Redondo, F., *Historia de la prosa medieval*, Madrid, Cátedra. 1998-2007, 4 vols.

- Gómez Redondo, F., *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: El umbral del Renacimiento*, Madrid, Cátedra, 2012, 2 vols.

En cuanto al teatro medieval, contamos con diversos estudios históricos monográficos, entre los que destaca el panorama de Ángel Gómez Moreno *El teatro medieval castellano en su marco románico* (Madrid, Taurus, 1991), y con importantes capítulos dentro de historias del teatro. De estas últimas seleccionamos dos:

- R. Surtz, "El teatro en la Edad Media", en *Historia del teatro en España*, dir. J. Mª Díez Borque, Madrid, Taurus, 1990, vol. I, págs.. 61-154.

  Buen panorama introductorio del concepto, las obras y las formas de representación y teatralidad de la Edad Media.

- *Historia del teatro español. I, De la Edad Media a los Siglos de Oro*, dir. J. Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003. Interesa la "Primera Parte: Edad Media-Siglo XV", págs. 35-238.

  Monumental historia en la que diversos especialistas atienden al arte escénico, la teoría teatral, a las obra y autores, a la transmisión y recepción y al teatro en otras lenguas, con un panorama crítico autualizado y una completa bibliografía.

D. Historias literarias específicas

Sin atender panorámicamente a toda la producción medieval, bien sea con enfoque general o centrado en un género, tenemos un amplio conjunto de monografías que estudian diversos problemas críticos de la literatura medieval poco atendidos en las historias panorámicas anteriores.

Un grupo de estudios complementan la geografía literaria de la Edad Media que en el caso de la literatura española se centra excesivamente en Castilla. Carlos Alvar ha cuestionado el carácter unitario de la literatura medieval en su trabajo "Geografía e historia literaria" (2007), ofreciendo una nueva perspectiva geográfica e histórica para su estudio. Antonio Pérez de Lasheras ha realizado un panorama de la historia literaria medieval realizado desde el reino de Aragón, y no desde el castellano como suele hacer el enfoque canónico: *La literatura del reino de Aragón hasta el siglo XVI* (Zaragoza, Ibercaja, 2003).

La cronología de la literatura española ha sido compilada por un equipo dirigido por Darío Villanueva y publicada por la editorial Cátedra. Su primer volumen realizado por José María Viña Liste se dedica a la *Cronología de la Literatura Española.I. Edad Media* (Madrid, Cátedra, 1999). En él se listan, desde distintos criterios, las obras y autores conocidos de la literatura medieval atendiendo a las fechas establecidas por la crítica. Con ello se traza un conjunto de referencias cronológicas de la literatura medieval al que no estamos acostumbrados y que ilustra el acercamiento clásico (el estudio por géneros agrupados en amplios periodos temporales) con nuevos puntos de vista.

Los dos modelos culturales medievales, el alfonsí y el trastámara, han sido objeto de sendas monografías que historian la producción cultural de sus dos momentos cumbre. El modelo alfonsí cuenta con la obra de H. Salvador Martínez Santamarta, *El humanismo medieval y Alfonso X. Ensayo sobre los orígenes del humanismo vernáculo* (Madrid, Polifemo, 2016, de la que ofrece una síntesis en 2018). La revisión del sistema cultural alfonsí denominada molinismo por la crítica ha sido atendida por Fernando Gómez Redondo en su síntesis "El molinismo: un sistema de pensamiento letrado (1284-1350)" [2012b]. El modelo trastámara, desarrollado en el siglo XV, ha sido atendido por Ana Mª Gómez-Bravo en su trabajo "El espacio de la escritura: sobre la localización de la actividad cultural en la España y el Portugal del Cuatrocientos " (2005). La importancia del mecenazgo regio la subraya Isabel Beceiro en su artículo "Poder regio y mecenazgo en el Occidente peninsular: las reinas e infantas de las dinastías Trastamara y Avís " (2016). La madurez del modelo alcanzada con la reina Isabel ha sido estudiada por Nicasio Salvador Miguel en su monografía *Isabel la Católica. Educación, mecenazgo y entorno literario* (Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008).

Estudios literarios de periodos concretos se han realizado sobre el oscuro siglo XIV (Francisco Bautista, 2008) y sobre los reinados de Fernando IV (Leonardo Funes, 2014) y de los Reyes Católicos (monografía dirigida por Nicasio Salvador Miguel: *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, Iberoamericana-Universidad de Navarra, 2008; y estudio de Miguel Ángel Pérez Priego sobre *El Príncipe don Juan, heredero de los Reyes Católicos, y la literatura de su época,* Madrid, UNED, 1997). Vicente Beltrán analiza el canon literario establecido a finales del siglo XV en su estudio "*La muerte* y los vivos: Francisco De Ávila y el canon poético de 1500" (2003).

En los últimos tiempos ha tenido un gran interés crítico el estudio de la literatura creada por mujeres. A ella ha dedicado una antología crítica Mª del Mar Cortés Timoner: *Las primeras escritoras en lengua*

castellana (Barcelona, Edicions i Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2015). Por su parte Covadonga Valdaliso Casanova (2013) ha estudiado las particularidades de la autoría femenina en algunas escritoras castellanas del XV.

La presencia medieval en la literatura contemporánea ha sido atendida por Miguel Ángel Pérez Priego en su trabajo "Poetas de la Edad Media y poetas contemporáneos" (2006).

A estos estudios parciales vienen a sumarse los distintos contenidos bibliográficos del portal filológico *Parnaseo* de la Universidad de Valencia (http://parnaseo.uv.es/). En él, además de ediciones digitales (sobre todo del Siglo de Oro), contamos con diferentes contenidos de gran interés para el estudio de la literatura medieval:

- *Aul@medieval*: http://parnaseo.uv.es/@Medieval.html. Incluye abundantes enlaces sobre literatura medieval y una colección de textos y monografías sobre obras y auotres medievales en progresivo crecimiento.
- Revistas electrónicas (o digitalizadas) sobre literatura medieval: *Memorabilia* (http://parnaseo.uv.es/memorabilia.htm) que atiende a la literatura sapiencial; *Celestinesca* (http://parnaseo.uv.es/celestinesca.htm) que recoge estudios sobre *La Celestina* y su época; *Lemir* (http://parnaseo.uv.es/lemir.htm) que atiende de forma general a la literatura medieval y renacentista; *Tirant*, sobre literatura caballeresca (http://parnaseo.uv.es/tirant.htm); y la *Revista de cancioneros impresos y manuscritos* (http://www.cancioneros.org/rcim/index.aspx).
- *Storyca* Página sobre la presencia de la Edad Media en la cultura actual (http://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/aM_es/StorycaWeb/).
- Varias páginas de proyectos de investigación, de las que destaca *CIM. Cancioneros impresos y manuscritos* (http://parnaseo.uv.es/CIM.html).

E. Revistas

Los estudios críticos de literatura medieval continúan ampliándose día a día. De las principales novedades críticas se da cuenta de manera total o parcial a través de las revistas científicas. Encontramos en ellas revistas filológicas que, entre muchos artículos y temas, incluyen algún artículo dedicado a la literatura medieval. Destacan en este tipo de publicaciones la *Revista de Filología Española*, decana de nuestras revistas filológicas al ser fundada por Menéndez Pidal en 1914, y la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, fundada en 1947 y publicada actualmente por el Colegio de México. Junto a ella hemos de mencionar la *Revista de Literatura*, publicada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), máximo organismo investigador de España. Hay otras revistas del hispanismo internacional de gran interés, sobre todo destacan el *Bulletin Hispanique* y la *Hispanic Review*, revistas de gran prestigio internacional. Junto a ellas hay muchas revistas universitarias en las que las diferentes universidades difunden sus producciones científicas, entre ellas goza de prestigio el *Anuario de Estudios Filológicos* que publica nuestra Universidad.

Más interés para el estudio de la literatura medieval ofrecen las diversas revistas dedicadas al estudio de la literatura medieval en general y de la nuestra en particular. Entre ellas seleccionamos por su interés:

- *Anuario de Estudios Medievales.*
  Investiga múltiples aspectos históricos de la Edad Media, entre ellos los literarios. La publica el CSIC y actualmente está

totalmente digitalizada: http://estudiosmedievales.revistas.csic.es/index.php/estudiosmedievales

- *Atalaya*
  Es una revista de estudios románicos que incluye literatura castellana a menudo. La publica la Universidad de Lyon y tiene digitalizados todos sus números: http://atalaya.revues.org/

- *Celestinesca*
  Revista básica en los estudios de *La Celestina* y del teatro medieval y otros aspectos culturales. Actualmente está totalmente digitalizada y es responsabilidad del grupo de investigación *Parnaseo* de la Universidad de Valencia: http://parnaseo.uv.es/celestinesca.htm

- *eHumanista*: http://www.ehumanista.ucsb.edu/home
  Revista digital publicada por la Universidad de Santa Bárbara California que atiende a estudios de la literatura y la cultura medieval y renacentista de España y Portugal.

- *Incipit*
  Revista argentina publicada por el SECRIT (Seminario de Edición y Crítica Textual) publica artículos fundamentales sobre problemas de transmisión en la Edad Media.

- *La Coronica*
  Revista de gran prestigio publicada por el MLA Forum, LLC Medieval Ibérica. Publica estudios sobre la literatura medieval hispánica y sobre su cultura.

- *Revista de Literatura Medieval*
  Publicada por la Universidad de Alcalá desde 1989 es la principal revista en español dedicada monográficamente al estudio de la literatura de la Edad Media hispánica.

- *Revista de Poética Medieval*
  También publicada por la Universidad de Alcalá complementa desde 1997 los estudios sobre literatura medieval hispánica, atendiendo en este caso a problemas específicos de poética y de reflexión teórica y crítica.

2.3. Estudios complementarios

A. Historia medieval

La historia de la España medieval puede conocerse en una apretada síntesis de Bernard F. Reilly, *Las Españas medievales* (Barcelona, Península, 1996) o desde el breve panorama de Gabriel Jackson, *Introducción a la España medieval* (Madrid, Alianza, 1974). La historia de la reconquista, que articula la construcción política de la España cristiana, la traza Derek W. Lomax (*La Reconquista*, Barcelona, Crítica, 1984). El desarrollo de los reinos cristianos lo despliega Miguel Ángel Landero Quesada en su libro *La formación medieval de España* (Madrid, Alianza, 2014). David Nogales sintetiza la política medieval en las "Coronas de Castilla y Aragón: línea sucesoria y mapa político" (2013).

La interpretación cultural de esta historia da pie a dos tesis antagónicas, objeto de un amplia polémica intelectual entre Américo Castro y Sánchez Albornoz. Américo Castro defendía el carácter híbrido de la cultura castellana al fundirse en ella los elementos románicos con los semíticos debidos a la asimilación de elementos árabes y, sobre todo, judíos. Sus tesis se defienden en *España en su historia* (publicado en 1948 y reimpreso en Barcelona, Crítica, 1984). Claudio Sánchez Albornoz, por el contrario, en su *España: Un enigma histórico* (publicada en Buenos Aires en 1957, reeditada por la editorial Edhasa, Barcelona,

en 2000) defiende el carácter propio y original (y con ello romano, gótico y latino) del ser castellano que manifiesta su originalidad en la Reconquista y en la posterior conquista de América.

La sociedad medieval y su estructura puede profundizarse en el artículo de Ricardo Izquierdo (1998). En la Edad Media la Iglesia fue fundamental en la transmisión y concepción del saber. Una sintética visión de la Iglesia medieval la ofrece Miguel Ángel Ladero Quesada en *Católica y latina. La cristiandad occidental entre los siglos IV y XVII* (Madrid, Arco Libros, 2000). El breve libro de Justin Clegg, *La Iglesia Medieval en los Manuscritos*, (London – Madrid, British Library - AyN Ediciones, 2006) ilumina de forma gráfica la jerarquía y la vida eclesial del medievo.

Sobre la nobleza medieval, contamos con los panoramas de Marie-Claude Gerbet, *Las noblezas españolas en la Edad Media. Siglos XI-XV* (Madrid, Alianza Editorial, 1997) y de Isabel Beceiro Pita y Ricardo Córdoba de la Llave, *Parentesco, Poder y Mentalidad. La Nobleza Castellana (siglos XII-XV)* [Madrid, CSIC, 1990]. Antonio Franco Silva atiende a las ideas políticas nobiliarias de la Baja Edad Media: *Los discursos políticos de la nobleza castellana en el siglo XV* (2013). Su estructura como clase social la traza la monografía de Jesús Rodríguez Velasco, *Ciudadanía, soberanía monárquica y caballería: poética del orden de caballería* (2009).

B. Cultura medieval

La miscelánea *Introducción a la cultura medieval*, dirigida por Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña (México, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México, 2006) es una imprescindible puerta de entrada al conocimiento de la cultura medieval. A ella cabe añadir la amplia bibliografía comentada debida a Aurelio González que recoge 1115 estudios sobre diversos aspectos culturales:

- González A., *Bibliografía descriptiva básica de la cultura medieval*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

Una sintética visión general de la cultura medieval puede obtenerse con la lectura del libro de Johannes Bühler, *La cultura en la Edad Media* (Barcelona, Círculo latino, 2005). Esta visión ha de complementarse con el libro de Régin Pernoud, *Para acabar con la Edad Media* (Barcelona, Oñaeta, 1998) que deshace múltiples prejuicios sobre el concepto de la Edad Media y su cultura. Para conocer los ámbitos culturales hispánicos es muy útil consultar la obra de Horacio Santiago-Otero, *La cultura en la Edad Media hispana (1100-1470)* (Lisboa, Ed. Colibrí, 1996). Junto a ellos, cabe la consulta de los clásicos panoramas ofrecidos por Jacques Le Goff (*La civilización del Occidente medieval*, Barcelona, Paidós, 1999) y Clive Staples Lewis (*La imagen del mundo. Introducción a la literatura medieval y renacentista*, Barcelona, Península, 1997), que han sido recientemente complementados por Jérôme Baschet (*La civilización feudal. Europa del año mil a la colonización de América*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009).

Toda la Edad Media occidental tiene un fondo cultural latino fundamental que fue magistralmente estudiado por Ernst Robert Curtius en su imprescindible *Literatura europea y Edad Media Latina* (Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976), cuya presencia en la Edad Media castellana rastrea la monografía de Francisco Crosas *De enanos y gigantes. Tradición clásica en la cultura medieval hispánica* (2010). El panorama básico de esta cultura lo trazó Jacques Paul

en su *Historia intelectual del Occidente medieval* (Madrid, Cátedra, 2003). La importancia de Ovidio en este legado la determinan Jose Luis Canet en su estudio "Literatura ovidiana (*Ars Amandi y Reprobatio amoris*) en la educación medieval" (2004) y Marién Breva en su monografía *Ovidio y sus heroínas. De la Antigüedad al Medievo castellano* (Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2014). La importancia gramatical y retórica de esta formación culta la señala Ana Calvo Revilla en su estudio "Evolución de los estudios gramaticales desde la Antigüedad a la Edad Media: relaciones con la retórica" (2005).

Esta cultura mediolatina occidental fue difundida por los clérigos medievales historiados por Jacques Le Goff en su obra *Los Intelectuales en la Edad Media* (Barcelona, Gedisa, 1996). El concepto de ciencia y su clasificación en la Edad Media ha sido atendido por Helmut Jacobs en su monografía *Divisiones Philosophiae. Clasificaciones españolas de las artes y las ciencias en la Edad Media y el Siglo de Oro* (Madrid, Iberoamericana, 2002). Horacio Santiago-Otero y José Mª Soto Rábanos (1995) sintetizan en su artículo, "Los saberes y su transmisión en la Península Ibérica (1200-1470), los procesos de transmisión del saber en Castilla, al tiempo que Amaia Arizaleta (2007) dedica un trabajo al nacimiento de estos intelectuales en Castilla: "La alianza de clerecía y monarquía (Castilla, 1157-1230)". A la figura marginal del goliardo, clérigo tabernario vinculado al mundo escolar, le dedica un artículo Ana Arranz Guzmán ("De los goliardos a los clérigos *falsos*", 2012).

La Edad Media irá desarrollando una progresiva cultura nobiliaria que cristaliza en la cultura caballeresca retratada magistralmente por Johan Huizinga en *El otoño de la Edad Media* (Madrid, Alianza Universidad, 1984, 6ª ed.) y presentada en breve síntesis por Carlos Heusch (2010) en su artículo "La caballería de ayer y la de hoy. El sueño latino de algunos caballeros letrados del siglo XV". Dicha cultura ha sido atendida en España por José Antonio Maravall en su trabajo "La *cortesía* como saber en la Edad Media" (1967) y en la monografía de Jesús D. Rodríguez Velasco, *El debate sobre la caballería en el siglo XV. La tratadística caballeresca castellana en su marco europeo*, (Junta de Castilla y León Consejería de Educación y Cultura, 1996).

Eduardo Aznar nos introduce al mundo cotidiano y real de la vida medieval en su monografía *Vivir en la Edad Media* (Madrid, Arco Libros, 1999); su síntesis se amplía con el estudio que sobre diversos ámbitos de la vida medieval ofrece la obra coordinada por Mª Milagros Rivera Garretas, *Las relaciones en la historia de la Europa medieval* (Valencia, Tirant lo Blanc, 2006). La importancia de la fiesta en la vida medieval, y las diferentes producciones cultural que a ella se vinculan, las señala Miguel Ángel Ladero Quesada en su monografía *Las fiestas en la cultura medieval* (2004). Julio Valdeón atiende en *Judíos y conversos en la Castilla medieval* (Universidad de Valladolid, 2000) la peculiar presencia hebrea en la cultura y la historia de la Edad Media. La introducción a la cultura sefardí la realiza Paloma Díaz-Mas (*Los sefardíes. Historia, lengua y cultura*, Barcelona, Ríopiedras, 2006). En cuanto a la cultura hispano-árabe, contamos con la revisión crítica que realiza Titus Burckhardt (*La civilización hispano-árabe*, Madrid, Alianza, 1999) y con la importancia de sus traducciones en la Castilla medieval trazada por Clara Foz (*El traductor, la Iglesia y el rey. La traducción en España en los siglos XII y XIII*, Barcelona, Gedisa, 2000). Julio César Santoyo aborda el panorama general de la traducción medieval en su monografía, *La traducción medieval en la Península Ibérica* (Universidad de León 2006).

C. Creación, transmisión y lengua en la Edad Media

Carmen Marimón Llorca analiza el sistema de la comunicación medieval en su monografía *Los elementos de la comunicación en la literatura castellana medieval* (Universidad de Alicante, 1999). Un aspecto fundamental de la cultura medieval es su oralidad. Paul Zumthor la estudia en sus libros *La letra y la voz de la "literatura" medieval* (Madrid, Cátedra, 1987) y *La poesía y la voz en la civilización medieval* (Madrid, Abada Editores, 2006). El difusor profesional de esta literatural oral, el juglar, tiene trazado un panorama ejemplar por parte de Ramón Menéndez Pidal en *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas* (Madrid, Espasa Calpe, 1991, 9ª ed. ampliada). Sintéticamente cabe acercarse a la figura del juglar desde el trabajo de Eukene Lacarra ("Espectáculos de la voz y la palabra. Juglares y afines", 1999).

La literatura culta romance tuvo en las retóricas y poéticas latinas su modelo creativo. James J. Murphy (1986) traza un panorama completo de la teoría retórica medieval atendiendo a sus principales artes, sintetizado en el artículo de Mª Nieves Muñoz ("Retórica y poética desde la Antigüedad a la Edad Media", 2006). Los trabajos de Charles Faulhaber (1973, 1977) informan del conocimiento que de estas artes se pudo tener en Castilla y Antonio Cortijo ofrece ejemplos de su aplicación a la literatura medieval castellana (2016). Las poéticas y retóricas propiamente castellanas han sido estudiadas en el periodo alfonsí por parte de Jesús Montoya en una monografía fundamental, *La norma retórica en tiempos de Alfonso X* (1994) y en un artículo de síntesis (2006). Antonio Salvador Plans ha trazado la evolución retórica a finales del periodo alfonsí en su trabajo "La retórica de la palabra en el tránsito del XIII al XIV" (2009). Fernando Gómez Redondo (2000) ofrece un panorama fundamental de las poéticas romances, especialmente del XV. José Domínguez Caparrós (1993) precisa los procesos de la interpretación medieval. El artículo de Francisco López Estrada (1983) ofrece una básica clasificación de los géneros medievales.

Margit Frenk (1991) diseña los canales orales de difusión en su trabajo "Los espacios de la voz". Pedro Sánchez-Prieto ("Para una historia de la escritura castellana", 1998) y Víctor Infantes ("1492: Una cultura entre el libro y el lector", 1993) trazan la historia del soporte escrito. La breve monografía de José Manuel Fradejas Rueda, *Introducción a la edición de textos medievales castellanos* (Madrid, UNED, 1991) explica con claridad cómo es el libro medieval castellano y cómo puede editarse. La lectura medieval puede estudiarse desde la *Historia de la lectura en el mundo occidental* (Madrid, Taurus, 1997) y en el conjunto de estudios de Isabel Beceiro titulado *Libros, lectores y bibliotecas en la España medieval* (Murcia, Nausícaä Edición, 2007). María Isabel del Val Valdivieso atiende al papel de la mujer en la difusión de la literatura en la Edad Media ("Del analfabetismo a la autoría: las mujeres en la Edad Media, 2006) y Vicente Beltrán traza los canales de difusión de la literatura cortés ("Los usuarios de los cancioneros", 2003b).

La necesaria reconstrucción crítica que de los textos medievales hace la ecdótica o crítica textual se justifica en el artículo de Pedro Sánchez-Prieto "Difusión vs. transmisión en la historia de los textos medievales" (2007). Los métodos y terminología propios de la crítica textual se explican con bevedad y claridad por parte de Alberto Blecua, quien determina sus fases en el resumen que se incluye en el manual de F. Brioschi y C. di Girolamo, *Introducción al estudio de la literatura* (Barcelona, Ariel, 1988), y por Antonia Víñez Sánchez, quien revisa los principales métodos utilizados por la ecdótica ("Aproximación al texto medieval: la edición crítica virtual", 2013).

Las peculiaridades de la lengua medieval pueden comenzar a conocerse en los capítulos correspondientes de la *Historia de la lengua española* de Rafael Lapesa (Madrid, Gredos, 1980, 8ª ed.) y profundizándose en las páginas que a la Edad Media le dedica la *Historia de la lengua española* coordinada por Rafael Cano Aguilar (Barcelona, Ariel, 2004). El artículo de Robert A. MacDonald ("El cambio del latín al romance en la cancillería real de Castilla", 1997) explica el proceso de constitución del castellano como norma lingüística. Francisco Pla en su monografía *Letra y voz de los Poetas en la Edad Media castellana* (2014) señala las diferencias lingüísticas de las etapas alfonsí y trastámara. El léxico medieval puede aclararse con consultas al *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* de Joan Coromines (Madrid, Círculo de Lectores, 2008, 3ª ed.), al *Diccionario medieval español* de Martín Alonso (Universidad Pontificia de Salamanca, 1986) y al *Diccionario de la prosa castellana de Alfonso X* (editado por Lloyd Kasten y John Nitti, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2002). Ana Isabel Carrasco Manchado (2011) orienta sobre la utilización de los corpus textuales informatizados, en especial sobre el uso del CORDE (*Corpus del Español*) de la Real Academia de la Lengua de gran utilidad para el conocimiento del léxico medieval.

2 Orígenes orales de la literatura medieval

1. LÍRICA TRADICIONAL PRIMITIVA

1.1. El origen de la lírica castellana

A. El origen de la lírica románica

Hace años era tópico de los estudios de literatura medieval la polémica sobre el origen de la lírica románica. Documentalmente la primera lírica que podía testimoniarse era la lírica provenzal que existía desde el siglo XII y que posteriormente de forma directa e indirecta (en gallego-portugués, italiano, alemán...) fue difundiéndose a todo el Occidente cristiano (la poesía gallego-portuguesa, la escuela siciliana, los minnesänger alemanes;...).

De forma paralela, en latín existía una poesía goliádica, de carácter satírico y burlesco, escrita en versos rimados con temas como el vino, el amor, la taberna, el juego, la pobreza, el aburrimiento del estudio, la crítica social o la parodia de la liturgia. Esta poesía dominó los siglos XII y XIII, dejando como máxima muestra los *Carmina burana* recogidos en 1225. Con fines litúrgicos también se desarrolló una lírica que en el siglo XI había dado cabida a temas seculares, como la alegría de la primavera, y a diversas formas métricas que aparecerán posteriormente en la poesía romance.

Aunque se advierten técnicas y modelos compartidos entre la poesía provenzal y la mediolatina y entre ambas y la poesía lírica de naturaleza folclórica de la Europa medieval, no cabe pensar en una relación directa que haga nacer a la lírica tradicional europea de estas dos formas poéticas cultas: la cortesana provenzal o la mediolatina. ¿De dónde procede pues la lírica tradicional romance?

Desde el comienzo de los tiempos la literatura ha nacido con forma lírica: canciones que acompañaban a danzas rituales se han dado en todas las sociedades como origen de la expresión literaria. Esta presencia social del canto funcional en la vida comunitaria no se ha interrumpido a lo largo de la evolución de una sociedad. Al cambiar el idioma, cambia la lírica con él. Por ello, las tradiciones de poesía popular latinas evolucionaron con los idiomas y fueron creando un fondo original de poesía folclórica tradicional, con una base común en toda la Romania. El testimonio de esta evolución lo ofrecieron las

jarchas cuando fueron publicadas por Samuel Stern en 1948. Estos poemas en romance mozárabe mostraron cómo ya en los siglos XI y XII se documentaba una poesía folclórica y tradicional original cuyas formas estaban emparentadas temática y formalmente con el resto de poesía folclórica románica (canciones de mujer en Francia –chanchon de toile–, Alemania –frauenlied–, Italia, Grecia, las cantigas d'amigo gallego-portuguesas, canciones catalanas, villancicos castellanos, etc.).

B. Huellas documentales de la lírica tradicional castellana

La lírica tradicional es una manifestación folclórica, de origen popular y creación colectiva, que vive retransmitiéndose y recreándose en la memoria y la identidad de una colectividad. Es seña de identidad de un pueblo y como tal vive en su memoria colectiva. Por ello es de oralidad primaria: se crea y se transmite de modo exclusivamente oral. ¿Cómo ha llegado por escrito a nosotros? De forma aleatoria e indirecta. A algún escritor culto le han interesado por diversos motivos estos cantos populares y ha procedido a recogerlos. Por ello, los testimonios que tenemos de estos cantos no están vinculados a su origen, sino que muestran que en el momento de su recolección todavía seguían vivos en la memoria popular. Por otro lado, los testimonios recogidos denuncian el interés y el gusto del recolector. En estos textos no se encuentra toda la temática y todas las formas de estas manifestaciones populares, sino solo aquellas que seleccionó su recolector. Así mismo, muchos de los testimonios son fragmentos, pues al recolector no le interesó en su momento toda la composición, sino solo la parte que recoge.

Teniendo esto en cuenta, para reconstruir cómo pudo ser la primera manifestación literaria castellana, que necesariamente tiene que consistir en la lírica tradicional que utilizaba como pueblo, hemos de observar la existencia de diversas huellas documentales a lo largo de la literatura medieval. Unas huellas son indirectas, porque no están escritas en castellano, pero coinciden formal y temáticamente con formas castellanas posteriores que señalan que en ese mismo momento en Castilla debería existir una lírica similar. Otras son testimonios castellanos directos (textos conservados) o indirectos (imitación de temas y formas, noticias sobre la existencia de cantos, etc.) que nos informan sobre cómo pudieron ser esas manifestaciones.

En esquema estas son las fuentes de información que tenemos sobre la lírica tradicional castellana:

Huellas no castellanas:

- Jarchas en mozárabe documentadas desde el siglo XI.
- Cantigas d'amigo gallego-portuguesas documentadas desde el siglo XIII

Huellas castellanas:

- Temas y formas poéticas recogidas en poemas de cuaderna vía (el "Ella, velar!" de Berceo, la maya del *Libro de Alexandre...).*
- Formas zejelescas propias de la poesía medieval del XIII y el XIV recogidas en poesía culta, como ocurre en el *Libro de buen amor*.
- Restos y noticias en crónicas poéticas, como el fragmento sobre Almanzor (*En Calatañazor /perdió Almançor/ el atambor)* recogido en el *Chronicon mundi* de Lucas de Tuy (1236) primer texto conservado en castellano.
- Villancicos del XV en los que se recogen o se imitan las composiciones populares del gusto de los nobles de este siglo, sobre todo por su gusto musical (lo que hizo que muchos de

los textos se recogiesen solo parcialmente pues interesaba más su música que su texto). En este sentido destaca el *Cancionero Musical de Palacio* (de hacia finales del XV) que recoge numerosas composiciones populares. Por su parte, los poetas cultos de finales del siglo XV realizaron muchos villancicos a la manera popular, de forma que de muchos de ellos no sabemos qué parte pudo ser tradicional y qué parte culta (así destaca la producción de Juan del Encina). Otros poetas, como fray Ambrosio de Montesinos y fray Ïñigo de Mendoza, volvieron a lo divino o imitaron villancicos populares dándoles un nuevo sentido religioso.

C. Formas de la lírica tradicional en España

En España las formas de lírica tradicional conservadas responden a dos modelos métricos diferentes. Aunque cada uno de estos modelos domina en unas zonas de la Península, en todas ellas se dan ambas formas métricas en el conjunto de su lírica tradicional.

El primer modelo métrico es el que se vincula a las formas zejelescas. Como veremos posteriormente el zéjel es una forma desarrollada en la poesía hispanoárabe de carácter popular que fue pronto asumido por la poesía tradicional castellana. De hecho, se piensa que muchas jarchas pudieran ser estribillos o formas métricas vinculadas directa o indirectamente al zéjel.

Las formas zejelescas se caracterizan por ser poesías estróficas con estribillo. Podrían estar vinculadas a formas de danza en las que el solista cantese las estrofas (denominadas mudanzas) y el coro los estribillos, bailándose como en la actual jota por parejas. Esta forma la documentan las jarchas y los villancicos castellanos. Geográficamente dominaría la lírica del Centro, del Sur y del Este peninsulares, esto es, Castilla, Aragón, Cataluña y Andalucía. Por otra parte, estas formas folclóricas pudieron influir en la poesía culta, pues el virelay de la poesía provenzal tiene una forma métrica muy similar al zéjel.

Un ejemplo paradigmático de esta forma zejelesca es el siguiente villancico que tiene la métrica de un zéjel:[1]

Entra mayo y sale abril,
tan garridico le vi venir. [Cabeza o estribillo]

Entra mayo con sus flores,
sale abril con sus amores,
y los dulces amadores
comienzan a bien servir [Estrofa o mundanza]

El segundo modelo métrico de la lírica tradicional castellana es el que presenta formas métricas paralelísticas. Este paralelismo, vinculado a formas de leixaprén, domina en la lírica del Oeste peninsular (Galicia y Portugal). Esta forma métrica, que domina de forma exclusiva las cantigas d'amigo, en castellano recibe el nombre de cosante. Veamos un ejemplo castellano:

Al alba venid, buen amigo,
al alba venid. [Cabeza o estribillo]

Amigo, el que yo más quería, [Mudanzas o estrofas]
venid al alba del día.

1 Estos dos ejemplos de lírica tradicional están tomados de la *Antología de la literatura hispánica* de Dennis P. Seniff, Madrid, Gredos, 1992.

Amigo, el que yo más amaba,
venid a la luz del alba.

Venid a la luz del día,
non trayáis compañía.

Venid a la luz del alba,
non traigáis gran compaña.

Como puede verse, el leixaprén consiste en la repetición casi literal de uno o dos versos con ligeras variantes en la estrofa siguiente y, cuando hay más de dos estrofas, iniciar la tercera estrofa con una variación del segundo verso de la primera continuándola con un nuevo verso.

D. Un testimonio semifolclórico: las Cantigas d'amigo

Las cantigas d'amigo son una muestra de poesía semifolclórica gallego-portuguesa. Se trata de poesía semifolclórica porque son composiciones de autores cultos imitando formas de poesía popular. Por ello, como en gran parte de la Romania, nos encontramos con una poesía de queja femenina, en la que la enamorada muestra un sentimiento amoroso lleno de saudade (melancolía) desarrollado en forma de monólogo o diálogo con la naturaleza, su madre, sus hermanas o su amado. En esta composición, como en el conjunto de la poesía lírica tradicional, es fundamental el simbolismo del paisaje que es marco (a menudo con clara simbología sexual) y confidente del sentimiento dolorido de la amada. Las cantigas d'amigo se desarrollan siempre en formas métricas paralelísticas, entre las que dominan las que utilizan el leixaprén.

Temáticamente cabe clasificarlas en diversos subgéneros, vinculados a las formas de vida tradicionales. Así encontramos, canciones marineras o barcarolas, cantigas de romería, bailadas (destinadas al baile y el cortejo amoroso), cantigas de caza, canciones de mayo, las albadas, etc. Sus principales compositores fueron Pedro Meogo, Martín Codax, Meendinho y Johan Zorro.

Veamos un ejemplo de barcarola y de cantiga de romería:

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo?
E ay Deus, se verra cedo!

Ondas do mar levado,
se vistes meu amado?
E ay Deus, se verra cedo

Se vistes meu amigo,
o por que eu sospiro?
E ay Deus, se verra cedo

Se vistes meu amado,
por que ey gran coydado?
E ay Deus, se verra cedo! *Martín de Codax*[2]

2 Edición de Celso Ferreira da Cunha [1956] digitalizada en la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*: http://www.cervantesvirtual.com/portales/martin_codax/obra/o-cancioneiro-de-martin-codax--0/ [consulta mayo 2019]

Sedia-m'eu na ermida de San Simion,
e cercaron-mi as ondas, que grandes son:
...eu atendend'o meu amigo,
...eu atendend'o meu amigo!

Estando na ermida ant'o altar,
[e] cercaron-mi as ondas grandes do mar:
...eu atendend'o meu amigo,
...eu atendend'o meu amigo!

E cercaron-mi as ondas, que grandes son;
non ei [i] barqueiro nen remador:
...eu atendend'o meu amigo,
...eu atendend'o meu amigo!

E cercaron-mi as ondas do alto mar;
non ei i barqueiro, nen sei remar:
...eu atendend'o meu amigo,
...eu atendend'o meu amigo!

Non ei i barqueiro, nen remador,
morrerei fremosa no mar maior:
...eu atendend'o meu amigo,
...eu atendend'o meu amigo!

Non ei i barqueiro, nen sei remar:
morrerei fremosa no alto mar:
...eu atendend'o meu amigo,
...eu atendend'o meu amigo! *Meendiño*[3]

1.2. Las jarchas

A. El marco textual de las jarchas

Las jarchas son poemas insertados dentro de otros, por ello es imprescindible comenzar su estudio por el marco en el que están integradas. La jarcha es el final de un poema estrófico culto, en árabe o en hebreo, denominado moaxaja. Este poema (de gran éxito en los siglos XI al XIII) se cerraba con un final, a menudo importado, que es la jarcha. Sabemos que es un final importado porque en ocasiones la misma jarcha se utiliza en poemas diferentes y también por la diferencia de lengua. Todas las moaxajas tiene un cierre o jarcha final, pero este cierre no tiene que ser necesariamente folclórico. Cuando lo es, el cierre del poema está escrito en mozárabe, no en árabe clásico o en hebreo.

Veamos un ejemplo de cómo se insertaba la jarcha en una moaxaja:[4]

¡No excusas valgan!
desde tus ojos soñadores
me disparas arpones.

1. Por la hermosura
(y es juramento grave),
hay unos ojos
que viértenme sangre:
mas no soporto
como un honor mis males
y a la llamada

3 Tomado de *Antología de la literatura hispánica* de Dennis P. Seniff, Madrid, Gredos, 1992.

4 Texto tomado de Fco. Marcos Marín, *La literatura castellana medieval. De las jarchas a Alfonso X*, Madrid, Cincel, 1980, págs. 25-27.

de ley de amor, que así se impone,
mi humillación responde.

[El texto en negrita tiene la misma rima y la moaxaja tenía 5 estrofas]

5. La magia es cierta
dejad que lo atestigüe.
El amor quiere
que el alma se le humille.
Gran razón tiene
la hermosa cuando dice:
¡BEN YA SAHHARA!
ALBA Q'ESTA KON BEL FOLGORE
KAND BENE BIN' AMORE.

[El texto en MAYÚSCULAS es la jarcha]

[¡Ven, ya (oh) sahhara (hechicero)!
Un alba que está con bello fulgor,
cuando viene pide amor.]

Los críticos han logrado reconstruir, desde que en 1948 publicase Samuel Stern las primeras jarchas mozárabes, un total de 50 jarchas de serie árabe, esto es, escritas en caracteres árabes, y 26 escritas con caracteres hebreos. Se trata, por lo tanto, de una escritura aljamiada, esto es, lengua romance (el mozárabe) transcrita con los caracteres gráficos árabes (alifato) o hebreos (alefato). Esta especial forma de reproducción gráfica ofrece unos problemas textuales de gran importancia, ya que estos alfabetos no tienen signos para las vocales. Con ello, los textos conservados se reproducen solo con consonantes (no existiendo tampoco una correspondencia directa entre muchas consonantes romances y las consonantes árabes o hebreas). De hecho, muchos críticos discrepan en la transcipción de los textos, e incluso en su idioma, pues hay críticos que interpretan algunas jarchas como escritas en árabe vulgar y no en mozárabe. De hecho, el texto de las jarchas, como era corriente en el mozárabe de la época, aparece trufado de expresiones en árabe.

B. Definición de jarcha

La jarcha es una breve composición lírica que se incluía como final de las moaxajas, poemas árabes o hebreos de autor culto. Jarcha significa en árabe salida o final. Estas composiciones se documentan desde el siglo XI a la primera mitad del XIV, siendo el siglo XII el de mayor éxito. Las jarchas suelen estar escritas en árabe vulgar, aunque se han documentado un conjunto de al menos 76 jarchas en mozárabe.

Las jarchas las incluían los poetas árabes y judíos recogiéndolas del folclore popular o imitando la lírica románica tradicional. Las jarchas de origen folclórico, tal y como las conocemos, están adaptadas a las necesidades métricas del cierre al integrarse en la moaxaja, por lo que son breves fragmentos de cuya literalidad no podemos estar seguros, ya que desconocemos qué alteraciones hayan podido sufrir por parte del autor que las selecciona para su nuevo uso. Por otra parte, tampoco sabemos si algunas de las recogidas son originalmente folclóricas o están creadas por los poetas cultos a imitación de la lírica tradicional, tal y como ocurre con las cantigas d'amigo.

C. Temática de las jarchas

Tres son las notas esenciales de la temática de las jarchas.

En primer lugar domina la queja de mujer que expresa un amor gozoso y lo desarrolla en una poesía de confidencia dirigida a la madre o a sus hermanas:[5]

> Garrid vos, ¡ay yermanellas!
> Cóm contener a mieo male?
> Sin el habid non vivireyo:
> Advolarey demandare.
>
> Decid, vosotras, ¡ay hermanillas!, /¿Cómo contener mi mal? / Sin el amado no viviré: / volaré a buscarle.

En segundo lugar, también abunda la queja y exhortación al amado (denominado en numerosas ocasiones con el arabismo *habib)*:

> Qué fareyo au qué serad de mibi?
> ¡Habibi!
> ¡No te tuelgas de mibi!
>
> ¿Qué haré yo o qué será de mí? / ¡Amigo mío! / ¡No te apartes de mí!

Por último, la poesía de las jarchas está caracterizada temáticamente por su intimismo y soledad. Es una poesía de sentimiento interior, sin marco ni referencia exterior:

> Sepas, yá meo amore:
> Quédome [yo sin] dormiré.
> ¡Imsi yá, msi, habibi!
> Non sy lebar tu huire.
>
> Has de saber, amor mío: / qu´çedome yo sin dormir. / Ven ya, ven amigo mío:/ no sé sobrellevar tu huir.

No debe confundirnos la temática casi única de las jarchas conservadas sobre cuáles fueron los temas de la poesía lírica mozárabe. El hecho de que casi todas las jarchas sean quejas íntimas de amor se debe a que el criterio de los selectores coincidió en este gusto temático, por lo que no atendieron a multitud de composiciones que desarrollasen temáticas de acontecimientos sociales (como bodas y defunciones), canciones de trabajo, etc.

D. Estilo de las jarchas

Nuevamente en tres rasgos podemos concentrar la caracterización estilística de las jarchas conservadas.

En primer lugar, el estilo de las jarchas se caracteriza por el fragmentarismo y la yuxtaposición de dos partes. Los poemas conservados son muy breves y claramente fragmentarios: forman parte de una unidad mayor de la que se han desgajado, por lo que les falta los antecedentes y los consecuentes de sus expresiones. Sin embargo, en su brevedad, los versos se agrupan en dos partes estructuralmente yuxtapuestas, como en el anterior caso de pregunta (*Qué fareyo au qué serad de mibi?)* y respuesta (*¡Habibi! ¡No te tuelgas de mibi!*) o en el siguiente

---

5 Los textos de las jarchas son los de la antología *Poesía española.2. Edad Media: lírica y cancioneros*, ed. Vicente Beltrán, Barcelona, Crítica, 2002.

Garr: Qué fareyo?,
Cóm vivireyo?
Este'l-habib espero;
por él morreyo.

Di: ¿Qué haré? / ¿Cómo viviré? / Al amigo espero; / por él moriré.

En segundo lugar, las jarchas utilizan una expresión dominada, en su brevedad, por la intensificación expresiva debida al uso de interrogaciones y exclamaciones. Las interrogaciones han ido dominando los ejemplos anteriores, veamos un ejemplo de exclamación:

Vened la Pasca ed aún sin elle,
¡Cóm cande mieo corachón por elle!

Viene la Pascua y aún [estoy] sin él. / ¡Cómo arde mi corazón por él!

Así mismo, la intensidad expresiva se logra mediante el recurso de metonimias que, aunque lexicalizadas algunas de ellas, mantienen un fuerte valor semático y emotivo. Es el caso del corazón en la anterior jarcha y en el siguente ejemplo:

Vaise mieo corachón de mib.
¡Yá Rabb! Si me tornarab?
Tan mal me duóled li-l-habid,
Enfermo yed, cuánd sanarad?

Se va mi corazón de mí. /¡Ay, Señor!, ¿acaso me volverá? / Tanto me duele por el amigo, / [que] está enfermo, ¿cuándo sanará?

Por último, las jarchas presentan una métrica fluctuante y una intensa reiteración debida a paralelismos, todos ellos observables en las mayoría de los ejemplos anteriores.

1.3. El villancico castellano

A. Documentación de los villancicos castellanos

Los villancicos castellanos medievales se recogen a partir del siglo XV por los autores cultos que se acercan a estas manifestaciones de la poesía folclórica por sus valores musicales. Por ello, ya el *Cancionero de Stúñiga* (1460-1463) recoge algunas composiciones, aunque será el denominado *Cancionero Musical de Palacio* (1474-1516) el que documente un mayor número de villancicos tradicionales. Otras recopilaciones importantes son el *Cancionero de la Colombina* (1490), el *Cancionero de Medinaceli* (1535-1595) y el *Cancionero de Upsala*, impreso en Venecia en 1556.

Por otro lado, la poesía cortesana de finales del siglo XV va a adoptar la forma folclórica del villancico y la va a elaborar de manera culta, desarrollando el villancico trovadoresco. Destaca en esta labor el poeta y músico Juan del Enzina (1468-1529). En muchas de sus composiciones hay tal capacidad de reproducir el arte popular que no sabemos cuánto se debe a su originalidad y cuánto a la tradición folclórica que recrea.

Otra de las fuentes fundamentales para conocer cómo fue la poesía tradicional conocida como villancico (recogida y recreada por los gustos de los poetas cultos de finales del XV y principios del XVI) son los tratados musicales del siglo XVI. Libros de vihuela y de otros instrumentos recogen villancicos anónimos (muchos de ellos populares) y villancicos de autores cultos realizados según los modelos de la poesía cortesana (trovadorescos) o bien hechos a imitación de la poesía popular (recreaciones). En este sentido, el músico pacense Juan

Vázquez (c. 1500-1560) recoge villancicos cultos y populares de la época en sus dos principales obras: *Villancicos y canciones a tres y a cuatro* (1551) y *Recopilación de sonetos y villancicos a cuatro y a cinco voces* (1560).

B. Concepto y forma del villancico castellano

No es fácil definir el concepto de villancio desde una perspectiva exclusivamente literaria. En el siglo XV se denomina villancico a una composición tradicional cantada por los villanos. Musicalmente estas composiciones responden a una forma poética y musical claramente reconocible en España y Portugal, caracterizada por la presencia de estribillo y temática variada. En su forma musical es característica la armonización a varias voces y la existencia de estribillo y copla necesarios para la alternancia coro-solista en el canto.

La forma popular y folclórica del villancico es recogida e imitada por los poetas y músicos cultos de los siglos XV y XVI, por lo que podemos diferenciar los villancicos tradicionales (siempre anónimos) de los villancicos trovadorescos (realizados por autores cultos engalanando la poesía tradicional con los recursos propios de la poesía culta cancioneril). A lo largo del Siglo de Oro el villancico se mantiene vivo en usos religiosos (muy intensos, por ejemplo en el siglo XVIII), reduciendo progresivamente su temática a la Navidad, llegando así hasta nuestros días.

La forma métrica característica del villancico tradicional es muy flexible, aunque tiene que ver con el fondo folclórico de la lírica castellana. En términos generales podemos describir la métrica de un villancico como la de una composición de versos de arte menor (octosílabos o hexasílabos generalmente) con rima generalmente asonante (aunque puede ser consonante), compuesta por un estribillo inicial o cabeza (que suele oscilar de dos a cuatro versos) en el que se presenta el tema y una o varias estrofas o mudanzas (generalmente de cuatro versos con forma de redondilla, cuarteta o copla castellana) que lo desarrollan; unidos al final de cada mudanza se presentan uno o varios versos de vuelta que enlazan la mudanza con el estribillo repitiendo su rima y su contenido (en esta vuelta el primer o primeros versos riman con la mudanza, y se denominan versos de enlace, y el resto rima con el estribillo, llegando en ocasiones a repetirlo parcial o totalmente denominándose a esta repetición represa). Hay que tener en cuenta que esta forma métrica es muy flexible y variable. Por ejemplo, su extensión es muy variable (con una o varias mudanzas); siempre presenta cabeza, pero esta puede repetirse como estribillo o no; la vuelta puede no presentarse entera o faltar completamente, etc.

De forma esquemática podemos presentar de esta manera esta forma métrica propia del villancico:

- cabeza
- + mudanza
- + vuelta
- [+ estribillo].

Por otra parte, siguiendo los modelos de la lírica tradicional, las mudanzas de los villancicos pueden responder a dos modelos diferentes. El primero de ellos es el modelo zejelesco, bien por ser un zéjel puro el villancico o por tener formas basadas en el zéjel. Esta es la forma métrica dominante en los villancicos castellanos. No obstante, también podemos encontrar formas métricas basadas en el paralelismo, con o sin leixa-prén.

Veamos unos ejemplos de formas zejelescas:[6]

Zéjel puro:

Dicen que me case yo;
no quiero marido, no.

Más quiero vivir segura
nesta tierra a mi soltura,
que no estar en ventura
si casaré bien o no.
Dicen que me case yo:
no quiero marido, no.

a) *Cabeza y estribillo*
b) Mudanza: aaa
c) Vuelta: un único verso.
[*d) Estribillo* que represa la cabeza]

Este esquema es una forma fija que no se puede variar. De no darse exactamente tendríamos una forma zejelesca, no un zéjel.

Forma zejelesca:

Halcón que se atreve
con garza guerrera,
peligros espera.

Halcón que se vuela
con garza a porfía,
cazarla quería
y no la recela.
Mas quien no se vela
de garza guerrera,
peligros espera.

a) Cabeza y estribillo
b) Mudanza: abba (pero admite una forma variada en cada poema)
c) Vuelta:

- Verso de enlace: a (Rima con la mudanza, según los poemas puede aparecer o no)
- Versos de vuelta: dd (su número es variado –en este caso dos versos–, rima con el estribillio y puede recogerlo –aquí los dos últimos versos lo recogen– como represa o no recogerlo)

En los villancicos tradicionales también podemos encontrarnos con forma paralelísticas más o menos extensas (a menor extensión se observa peor su paralelismo), con leixa-prén o sin él. Veamos unos ejemplos:

Ya florecen los árboles, Juan;
mala seré de guardar.

Ya florecen los almendros
y los amores en ellos, Juan,
mala seré de guardar.

Ya florecen los árboles, Juan:
¡mala seré de guardar!

6 Los textos de los villancicos están tomados de la antología *La canción tradicional de la Edad de Oro*, ed. Vicente Beltrán, Barcelona, Planeta, 1990.

Este villancico presenta *paralelismo sintáctico* y tiene una tendencia al pareado propia de las formas paralelísticas. Por otra parte la alternancia "almendros/ árboles" delatan restos de leixa-prén.

Dícenme que el amor no fiere,
mas a mí muerto me tiene.

Dízenme qu'el amor no fiere
ni con fierro ni con palo,
mas a mí muerto me tiene,
la que traygo de la mano.

Dízenme que el amor no fiere
ni con palo ni con fierro,
mas a mí muerto me tiene
la que traygo d'este dedo.

Este villancico se construye por *parelismo sintáctico con leixa-prén*; sin embargo, no hay en él presencia del pareado dominante en la métrica paralelística.

C. Temática tradicional

Los villancicos conservados presentan una gran variedad temática (aunque tienen un importante corpus de poesía amorosa). Ello hace que los villancicos sean de difícil clasificación por su diversidad de temas. No obstante, en todos los temas tratados en los villancicos tradicionales podemos advertir un nexo común: toda su temática está ligada a las formas de vida propias del folclore. Los villancicos se vinculan siempre por su tema a una función propia de la vida social. El villancico sirve para celebrar acontecimientos sociales con son las bodas o las fiestas patronales; también hay villancicos de motivos diversos que sirven para acompasar el ritmo del trabajo de los segadores (cantos de siega) o de los viñadores (cantos de recolección) o las labores de las costureras, etc. También el ocio popular se trata en diversos motivos que permiten el baile en romerías y otras ocasiones o desarrollan el cortejo, como ocurre con los cantos de ronda... Todos los acontecimientos sociales han generado villancicos populares en la Edad Media y los Siglos de Oro y, ya sin forma de villancico, en la lírica tradicional del los siglos XIX y XX. Muerta la vida tradicional tras la Guerra Civil, especialmente en la década de los años 60 del siglo pasado, los cantos populares han desaparecido y permanecen solo en ciertos restos del folclore.

A la vista de la poesía tradicional conservada, ¿qué podemos decir sobre la temática de los villancicos tradicionales de la Edad Media? En primer lugar hemos de reconocer que, a pesar de la variedad temática reconocible, los textos conservados responden a una evidente selección: los intereses de los poetas cultos que los recogieron. Estos intereses fueron, muy a menudo, más musicales que textuales. Ello hace que muchos de los textos transmitidos sean claramente fragmentarios e incompletos. Hemos de recordar que la poesía tradicional se creaba y difundía exclusivamente mediante la oralidad propia del folclore. Su registro escrito fue tardío y esporádico, dependiendo de las modas de los poetas y músicos que se acercaron a ellos. Por ello, a pesar del rico corpus conservado, solo disponemos de un selecto extracto de la amplia producción formal y temática de la poesía lírica tradicional castellana de la Edad Media.

Veamos algún ejemplo de los temas vinculados a las manifestaciones de la vida colectiva medieval. En primer lugar, podemos reconocer un amplio conjunto de villancicos cuyo motivo de canto es un acontecimiento social. Encontramos cantos de bienvenida y victoria para

celebrar la vuelta de la guerra o de las racias, cantos de bodas, endechas o plantos apropiados para los duelos y entierros, fiestas religiosas como la Navidad, cantos de verbenas y romerías, etc. Observa, por ejemplo, los siguientes:

En Ávila, mis ojos,
dentro en Ávila.

En Ávila del Río
mataron a mi amigo,
dentro en Ávila.

Este poema es una preciosa endecha que lamenta la muerte de un ser muy querido.

Caballero, queráysme dexar,
que me dirán mal.

¡Oh, qué mañanica, mañana,
la mañana de San Juan,
cuando la niña y el caballero
ambos se yban a bañar!
Caballero, queráysme dexar,
que me dirán mal.

En este poema amoroso se mantiene viva la celebración de una de las fiesta foclóricas más populares: la verbena de San Juan.

Dicen que me case yo;
no quiero marido, no.

Más quiero vivir segura
nesta tierra a mi soltura,
que no estar en ventura
si casaré bien o no.
Dicen que me case yo:
no quiero marido, no.
[...]

Este poema de malcasada podía formar parte de los cantos humorísticos que se cantaban a lo largo de la celebración alegre de las bodas.

Otro amplio conjunto temático que podemos advertir en los villancicos conservados es el de los cantos de trabajo. Cantos de velador para mantenerse despierto durante la noche, cantos de recolección (siega, vendimia,etc.), canciones de molino, canciones pastoriles (serranas, etc.), cantos de lavanderas, etc., conforman muchos de los textos conservados:

Del rosal vengo,mi madre,
vengo del rosale.

A riberas d'aquel vado
viera estar rosal granado,
vengo del rosale.

A riberas d'aquel río
viera estar rosal florido.
Vengo del rosale.

Viera estar rosal florido,
cogí rosas con sospiro.
Vengo del rosale.

del rosal vengo, mi madre,
Vengo del rosale.

Tras el leixa-pren del simbolismo de amores que se esconde en el rosal puede ocultarse un canto de recolección femenina o un canto de costurera.

En la fuente del rosel,
lavan la niña y el donzel.

En la fuente de agua clara,
con sus manos lavan la cara,
él a ella y ella a él:
lavan la niña y el donzel.

En la fuente del rosel,
lavan la niña y el donzel.

El intenso erotismo del símbolo de lavarse de los enamorados puede servir para marcar el ritmo de las lavanderas.

Por último vamos a fijarnos en un amplio número de composiciones cuya vinculación con una función social es más esquiva, menos precisa. Se trata en este caso de cantos vinculados al ocio social en múltiples celebraciones cotidianas, que, como denuncian los motivos amorosos dominantes, suelen tener la función social de permitir el galanteo y el cortejo además de la función básica del puro entretenimiento. Encontramos en este capítulo poemas como las marzas y mayas, las canciones de ronda, bailes,... En estos dos ejemplos puede verse como el canto sirve para solicitar o reconocer el enamoramiento de la moza (primer villancio), del galán (segundo villancico) o de ambos (tercer villancico):

1) Mal ferida va la garça.
Sola va y gritos daba.

Ribericas de aquel río
donde la garza hace su nido,
sola va y gritos daba.

2) ¡Oxte, morenica, oxte,
oxte, morena!

Morena, la tan garrida,
si sos contenta y servida
que por vos pierda la vida,
tendrélo por buena estrena:
¡oxte, morena!

3) Aquel, caballero, madre,
que de mí se enamoró,
pena él y muero yo.

Madre, aquel caballero,
va herido de amores;
tan bien siento sus dolores
porque d’ellas mismas muero.

Su amor tan verdadero
merece que diga yo:
pena él y muero yo.

D. Estilo de los villancicos

Como la lírica tradicional en general, el villancio se caracteriza estilísticamente por la presencia del simbolismo popular en el que la naturaleza se transforma en símbolo del sentimiento y oculta en ocasiones, como un poético eufemismo, una realidad sexual en las conductas de sus personajes. Ya vimos este simbolismo en las cantigas

d'amigo y cabe advertirlo en los gritos de la garza enamorada y sola en medio del campo del villancico anterior. De forma muy similar se puede observar es estos dos ejemplos de villancicos castellanos:

1) Dentro en el vergel
moriré;
dentro en el rrosal
matarm'han.

Yo m'iba, mi madre,
las rosas coger;
hallé mis amores
[dentro en el vergel].
Dentro en el vergel
[moriré],
dentro en el rrosal
matarm'ha

El simbolismo sexual de la rosa vinculado a la virginidad femenina sigue vivo todavía hoy en la cultura popular.

2) Mano a mano los dos amores
mano a mano.

El galán y la galana
ambos vuelven ell agua clara.
Mano a mano.

El volver el agua, como en el caso de las cantigas d'amigo oculta el encuentro sexual de los amantes.

Los villancicos tradicionales de la Edad Media, al ser recogidos por cultos, han ido presentando una contaminación culta en sus motivos y desarrollos temáticos. Veamos dos claros ejemplos de esta influencia de la poesía culta en la poesía tradicional:

1) Vos me matastes,
niña en cabello,
vos m'habéis muerto.

Ribera de un río
vi moza virgo;
niña en cabello,
vos m'habéis muerto.
Vos me mataste
niña en cabello.

La poesía tradicional es poesía amorosa en boca de mujer. En este caso la voz es la del hombre enamorado, como es propio en la poesía culta de protagonismo exclusivamente masculino.

2) Por una vez que mis ojos alcé
dicen que yo le maté.

Ansí vaya, madre,
virgo a la vigilla,
como al caballero
no le di herida.
Dizen que yo le maté

Por el contrario, en este poema de queja femenina se desarrollan dos tópicos muy propios de la poesía amorosa culta del siglo XV: la muerte y la herida de amores.

2. LA POESÍA ÉPICA

2.1. Tesis sobre el origen de la poesía épica

A. Definición de la épica

Carlos Alvar recoge las elementos definitorios de la épica, según C. M. Bowra, en los siguientes términos:[7]

> ...género literario dedicado a ensalzar en verso la actitud de unos seres superiores –dioses, héroes– cuya única meta es recuperar el honor con las más nobles acciones y arriesgados esfuerzos. [...]... describe la defensa y el triunfo de valores colectivamente reconocidos de los cuales son portadores los héroes (en su connotación positiva) y los enemigos de los héroes (en su connotación negativa).

Por su función de portadora de los valores colectivos de una sociedad los héroes y la temática épica se centran en una edad heroica en la que la sociedad reconoce los valores que marcan su identidad. En Francia esta edad se localizó en la época y figura de Carlomagno, 742-814. En Castilla, su edad heroica se localiza desde sus inicios como entidad política independiente con el conde Fernán González (c. 910-970) hasta el enfrentamiento contra la hegemonía política leonesa personificada en la figura del Cid, Rodrigo Díaz de Vivar (c. 1048 -1099). Son los años en los que se desarrolla y acrisola la identidad colectiva de Castilla como reino emergente que terminará liderando la Reconquista de la Península Ibérica.

La épica medieval románica se desarrolla en forma de cantares de gesta. El cantar de gesta es un largo poema narrativo que transmitía las hazañas de un héroe mediante la difusión oral, recitada o cantada, por los juglares épicos utilizando un sistema expresivo formular. Estas hazañas consistían en el relato de un proceso en el que, partiendo de una pérdida inicial del honor, el héroe logra mediante la fuerza de las armas recuperar el honor perdido acrecentando con ello su honra inicial. En Castilla estos poemas están compuestos por versos fluctuantes que se agrupan en tiradas monorrimas de rima asonante.

B. Origen de la poesía épica románica

La épica castellana, como la francesa y en general la románica, está necesitada de explicar su forma de creación. Hay unos datos objetivos que han de ser justificados por las diferentes hipótesis críticas:

1. Los cantares de gestas se suelen basar en acontecimientos históricos, aunque los textos alteran a menudo el acontecimiento que genera el poema.
2. En ocasiones, un mismo cantar se conserva en varias versiones.
3. La difusión de estos poemas era siempre oral, aunque su conservación se debe a copias escritas.

La interpretación de estos datos ha suscitado diferentes hipótesis explicativas que suelen agruparse en dos escuelas críticas diferentes: la individualista y la neotradicionalista. En una, el texto escrito conservado tiene un valor prioritario (individualistas) y antes de él no existe tradición épica alguna. Para la otra, el texto escrito es un

7 "Introducción" a la edición *Épica española medieval*, ed. M. Alvar, Madrid, editora Nacional 1981, págs.. 10 y 12.

testimonio más, ocasional, dentro de una tradición oral mucho más amplia (neotradicionalistas).

La teoría individualista que defiende un autor culto vinculado a la Iglesia explica suficientemente los problemas que presentan los poemas épicos franceses. Para esta teoría los textos conservados son la única épica existente, ya que niega la existencia latente o perdida de una tradición germánica anterior o la relación directa entre el hecho narrado (que produciría unos cantos inciciales) y la épica posterior (fruto del desarrollo de los cantos vinculados al hecho). Por el contrario, defiende que el cantar es fruto de un autor culto ligado a santuarios y rutas de peregrinación en los que la Iglesia desarrollaría un conjunto de leyendas locales de las que surge la materia del poema. Por ello, la creación del cantar de gesta es escrita y su difusión pública se realizaba mediante juglares que hacen propaganda del centro de culto ligado al héroe cantándolos o recitándolos de memoria.

El neotradicionalismo, desarrollado por la escuela de filología española impulsada por Ramón Menéndez Pidal, defiende la existencia de una épica tradicional y latente. Por ello, propone la existencia de una tradición común que arranca de los propios acontecimientos narrados y que es mantenida por juglares. Estos juglares, según las relaciones intérprete-público que establecen en sus cantos o recitaciones de los cantares de gesta, van reelaborando en refundiciones sucesivas la versión proteica del cantar colectivo. De esta manera, el cantar se mantiene de forma latente en la memoria del juglar que lo transmite y en el gusto conservador de su público. La creación es oral y su difusión memorística mediante la profesionalidad de los juglares. Su difusión es tradicional: forma parte del acervo de señas de identidad de la comunidad. Estos cantares folklóricos y orales solo se recogen accidentalmente por escrito y desconocemos si este registro supuso alteración de su primitivo estado "oral". Tal como la formula y desarrolla Menéndez Pidal esta hipótesis neotradicional explica satisfactoriamente los problemas que presentan los textos épicos castellanos.

Los datos objetivos que podemos deducir de los textos conservados llevan últimamente a la crítica a defender posturas eclécticas que vienen a conciliar en parte las dos explicaciones anteriores. Si atendemos al análisis de su composición formular, mediante motivos y estilemas, se ha de defender la existencia de una épica oral, juglaresca, que permite fluctuaciones dentro de un esquema temático y métrico reconocible. Sin embargo, si advertimos la extensión de las versiones conservadas (de cuatro mil o 10.000 versos) y su tendencia a mantener una cierta unidad estructural (en ocasiones muy elaborada), hemos de pensar que los textos conservados son de composición escrita por autores que imitan fórmulas del esquema tradicional de una etapa inicial de una épica oral hoy perdida.

2.2. Obras de la épica castellana

A. Textos conservados

La primera fuente de documentación de la épica castellana es la existencia de tres cantares de gesta conservados:

1. *Cantar de Mio Cid*. Se conserva en un manuscrito del XIV custodiado en la Biblioteca Nacional de Madrid. Su redacción la sitúa la crítica en varias propuestas que oscilan de 1110 a 1207. Tiene un comienzo trunco y una extensión de 3730 versos más explícit.
2. *Mocedades de Rodrigo*. Se conserva en un manuscrito de finales del XIV, custodiado en la Biblioteca Nacional de París. La cítica

sitúa su redacción hacia 1350 o 1360. Tiene una introducción en prosa y consta de 1164 versos. Al interrumpirse abruptamente, está incompleto y desconocemos su extensión real.

3. *Roncesvalles.* Se conserva en un manuscrito copiado hacia 1310 que se custodia en el Archivo provincial de Pamplona. Según la crítica fue redactado en el siglo XIII. Consta de un breve fragmento de 100 versos.

B. Huellas de la épica

Como ya hemos visto en el caso de la lírica tradicional, la épica castellana apenas ha dejado textos conservados. Sin embargo, sabemos que han existido más textos que los directamente transmitidos. ¿En qué se basa la crítica para hacer esta afirmación? Básicamente en la presencia de una documentación indirecta que ha ido transmitiendo a la largo de la Edad Media la existencia de diversos textos épicos hoy perdidos.

En primer lugar, las crónicas medievales han ido recogiendo la materia de los cantares de gesta como fuente de sus noticias. Podemos encontrar así dos tipos de presencia épica diferente testimoniada en crónicas medievales:

1. La noticia de leyendas épicas o de la existencia de cantares mediante su breve resumen o la mención de existencia de otras versiones en "cantares" o "fablas".
2. La prosificación de cantares, esto es, la copia casi literal del cantar. Cuando se produce una prosificación muy cercana al original puede incluso reconstruirse parte del cantar, como realizó Menéndez Pidal con el *Cantar de los Infantes de Lara* y como se ha hecho posteriormente con fragmentos del *Cerco de Zamora* y del supuesto cantar aragonés de *La Campana de Huesca*.

Las siguientes crónicas son las que mayor información nos ofrecen sobre nuestra tradición épica:

a. *Crónica Najerense* (mediados del XII). Escrita en latín, admite leyendas de hechos históricos ocurridos en el XI y XII. Aunque prácticamente fue desconocida por los cronistas posteriores, documenta la antigüedad de las leyendas épicas y de sus posibles cantares.

b. *Chronicon Mundi* de Lucas de Tuy (el Tudense, por ser obispo de Tuy), terminada en 1236. Escrita en latín, es el eslabón entre la historiografía astur-leonesa y la castellana posterior. Recoge las leyendas presentes en la *Chrónica Visegothorum (h. 880), Crónica de Sampiro (h. 1000) y Crónica de Pelayo Ovetense (mediados del XII).* Incluye nuevos relatos - a veces muy novelescos- de acontecimientos de los siglos XI y XII.

c. *De Rebus Hispaniae* de Rodríguez Jiménez de Rada (el Toledano, por ser Arzobispo de Toledo), antes de 1243. Recoge once leyendas épicas, cinco más que el Tudense y modifica algunas de su predecesor, como el caso de Bernardo del Carpio. Fue una fuente básica de la *Estoria de España* de Alfonso X y pronto fue romanceada, por lo que sirvió como difusora de la materia épica.

d. *Estoria de España* (que ha solido denominarse *Primera Crónica General* por la crítica) de Alfonso X, terminada en 1289. Escrita en castellano, reúne las crónicas anteriores y hace frecuente mención a juglares y cantares de gesta. Incluye prosificaciones de poemas completos: Fernán González y el Cid, y de fragmentos de otros

(Bernardo del Carpio, Infantes de Lara). Por lo menos recoge trece temas épicos y traslada a la historiografía en romance la tradición de aceptar la épica como fuente de sus datos.

e. *Crónica de 1344* (también denominada *Segunda Crónica General* por la crítica). Escrita en castellano, el autor emplea versiones nuevas de sus fuentes épicas, cotejándolas con las de la *Estoria de España*.

f. *Crónica ocampina*. Se trata de *Las cuatro partes enteras de la crónica de España que mando componer el rey don Alfonso el sabio*, impresa por Florián de Ocampo en 1541. Sigue en sus tres primeras partes la *Crónica general vulgata* (o *Tercera Crónica General*), de la segunda mitad del XIV y en la cuarta utiliza otra versión de la *Estoria de España* y la *Crónica de Castilla*. Esta crónica fue la responsable de la difusión de las leyendas épicas en el Siglo de Oro (Romancero de Sepúlveda, obras históricas del teatro, etc.)

En segundo lugar, conocemos indirectamente la épica perdida por sus frutos: los romances viejos. Estos romances viejos de temática épica también sirven para reconstruir los contenidos y existencia de cantares de gesta. Las series de romances sobre los Infantes de Lara, Fernán González, Bernardo del Carpio, el Cid, etc., nos informan sobre las leyendas basadas en cantares de gesta castellanos. Romances de tema carolingio, e incluso bretón, nos testimonian la existencia de una épica de origen foráneo en la Península, muy a menudo adaptada mediante tradiciones y versiones originales castellanas.

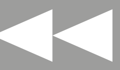
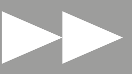
En conclusión, los datos y testimonios sobre la épica nos permiten afirmar que existió una épica tradicional y folklórica, de creación oral y transmisión tradicional mediante refundiciones y variantes orales y comunitarias. Esta épica no se ha conservado en Castilla más allá de su fragmentación en romances. Esta épica folklórica pasó por escrito a las prosificaciones de las crónicas y a los poemas conservados (el *Mio Cid*, las *Mocedades* y *Roncesvalles*). Estos cantares escritos, por su extensión y estructura, delatan la presencia refundidora de autores cultos en su registro escrito (desde la evidente alteración de la prosificación a otras alteraciones propias de hombres de cultura). Por ello, en el estudio de la épica siempre ha de desligarle la épica original de su testimonio escrito conservado (del cual no podemos saber con exactitud la fidelidad que ha mantenido al recoger el cantar oral).

C. Etapas de la épica castellana

Según Ramón Menéndez Pidal, cuatro son las etapas evolutivas de la épica castellana:

1. *Formación*: ocupa desde los orígenes de la épica en el siglo X hasta 1140, año en el que Menéndez Pidal fecha el *Cantar de Mio Cid*. Se caracteriza por la existencia de cantares breves (hasta 500 o 600 versos). Narra las leyendas de los condes de Castilla. Al final del período, por el Camino de Santiago, penetrarían los temas carolingios.

2. *Plenitud*: iría desde 1140 a 1236, año en que el *Chronicon Mundi* de Lucas de Tuy comienza a recoger de manera considerable la materia épica. En este periodo los cantares de gesta aumentan su extensión y hacen más complejas sus técnicas artísticas bajo influjo francés. Sus temas serían los cantares del Cid, de Bernardo del Carpio y Carlomagno. A esta época pertenecería el *Cantar de Mio Cid* como ejemplo máximo de la plenitud de la épica castellana.

3. *Prosificaciones*: se desarrolla de 1236 hasta 1344, año en que se incluirían las últimas versiones realmente novedosas de cantares de gestas en la *Crónica de 1344*. Es la época en la que se prosifican los cantares en las principales crónicas, destacando la *Estoria de España, la Crónica de Veinte Reyes, la Crónica de Castilla y la Crónica de 1344*.

4. *Decadencia*: desde 1344. En este periodo se produce la progresiva novelización de las refundiciones de los cantares épicos, como muestra el *Cantar de las Mocedades de Rodrigo* (1360). La épica va desapareciendo fragmentándose en el romancero viejo de temas épicos. Las prosificaciones son reiterativas y escasas, casi desapareciendo después de la *Crónica general vulgata* (o *Tercera Crónica General*, de fines del XIV). Por otro lado, nace una nueva épica culta, como muestra el *Poema de Alfonso Onceno* (1348) de Rodrigo Yáñez quien escribe su crónica en cuartetas octosilábicas.

2.3. Temas de la épica castellana

A. Ciclos épicos

Por ciclo épico el *Diccionario de la RAE* entiende un "conjunto de tradiciones épicas concernientes a determinado período de tiempo, a un grupo de sucesos o a un personaje heroico". En el caso de la épica castellana podemos documentar la existencia de tres ciclos épicos.

El primero de ellos agrupa a cuatro posibles cantares de gesta concernientes a la independencia de Castilla, que narran un conjunto de agresiones leonesas contra los castellanos y que están protagonizados por los primeros condes de la Castilla independiente de León. Es el ciclo de los Condes de Castilla y estos son los testimonios de los que disponemos:

1. *Cantar de los Siete Infantes de Lara*. La materia épica de este cantar ha sido transmitida por la *Estoria de España, la Crónica de 1344* y la *Crónica ocampina*. Basándose en la prosificación de ciertos pasajes en las crónicas, Menéndez Pidal reconstruyó parcialmente el cantar de gesta y lo fechó hacia el año 1000, siendo el ejemplo más antiguo de épica castellana. Su tradición también ha permanecido en una serie de romances épicos. En el cantar se narra el enfrentamiento de los Infantes de Lara con su tía doña Sancha que motiva la traición de su tío Ruy Velázquez. Por esta, los Infantes de Lara son emboscados y muertos por las tropas de Almanzor, al tiempo que su padre es enviado con una falsa carta a la corte mora para que lo ejecuten. Almanzor apiadado ante el duelo de Gonzalo Gustioz, padre de los Infantes, lo consuela con las atenciones de su hermana, de quien nacerá un hijo bastardo, Mudarra, que vengará a sus hermanos matando a su tío, el traidor de Ruy Velázquez. La acción se sitúa en tiempos del conde García Fernández (970 a 995) hijo de Fernán González.

2. *Cantar de Fernán González*. Muchos materiales de este cantar fueron utilizados por el poema culto en cuaderna vía escrito a mitad del siglo XIII por un autor vinculado al monasterio de Arlanza. Este *Poema de Fernán González* en cuaderna vía fue prosificado en la *Estoria de España*, aunque ya se avisa en ella que hay otros cantares que cuentan un final diferente al del *Poema*. De hecho, la prosificación del *Poema* en la *Crónica de 1344* presenta variantes más cercanas al cantar épico al relatar el enfrentamiento del rey de León y el conde castellano. También se mantiene este enfrentamiento en la serie de romances épicos que protagoniza el conde Fernán González (931-970) y documentan la existencia del cantar. En su narración el conde va mostrando la independencia

de hecho de Castilla venciendo a sus enemigos naturales: los navarros, los moros y los leoneses. Tras sufrir diversas traiciones a lo largo de la obra, librándose de la cárcel en varias ocasiones gracias a los ardides de doña Sancha su mujer, logra independizar a Castilla del injusto trato leonés con un enfrentamiento en vistas con el rey a quien acabaría matando. Las prosificaciones y el *Poema* en cuaderna vía han ocultado este final rebelde, justificando la independencia con un trato comercial: el rey leonés le debe al conde castellano el pago de un caballo y un azor que se salda con la independencia de Castilla.

3. La leyenda épica de la *Condesa traidora*. De esta leyenda solo poseemos los relatos incluidos en la *Crónica Najerense*, en *De Rebus Hispaniae* de Jiménez de Rada y en la *Estoria de España* de Alfonso X. La leyenda sitúa los hechos en tiempos del Conde García Fernández (970 a 995) hijo de Fernán González. Curiosamente las dos fuentes latinas dan una versión escueta en la que se relata una traición de la condesa de Castilla que, seducida por Almanzor, facilita la muerte de su esposo y pretende matar a su hijo Sancho García. Este, avisado por la ayuda divina, descubre la traición de su madre y la mata vengando así la muerte de su padre. La versión romance de la *Estoria de España* es mucho más novelesca. Se inicia con la huida de una primera condesa, doña Argentina, de origen francés, quien escapa a Francia con un conde galo. García Fernández los persigue, y tras matarlos, se casa con la hija del conde, doña Sancha. A partir de aquí la historia contininúa de manera similar a las versiones anteriores.

4. El *Romanz del Infant García*. Esta obra, denominada así en las fuentes cronísticas, no ha llegado hasta nosotros en ningún testimonio en verso (romanz en la época significa narración en verso). Sí tenemos testimonios cronísticos en la *Crónica Najerense*, el *Chronicon Mundi* del Tudense, el *De rebus Hispaniae* del Toledano, la *Estoria de España* de Alfonso X, la *Crónica de 1344* y otros testimonios medievales. El *Romanz* narra la muerte del último conde castellano, García Sánchez en 1028. Esta muerte es fruto de la traición de los Vela mientras el conde asiste a las bodas de Bermudo III en León. Esta muerte provoca que el rey de Navarra, Sancho III, se haga cargo de Castilla y vengue a su cuñado, ya que estaba casado con Urraca, hermana del infante García. La venganza culmina con la muerte infamante de los Vela y la boda de la infanta viuda con Fernando, el futuro primer rey de Castilla.

El segundo ciclo agrupa tres cantares de gesta protagonizados por el héroe épico por excelencia de la tradición cultural de Castilla: Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador (1048 -1099). En este ciclo encontramos tres estados ideológicos y estéticos diferentes de los cantares de gesta:

1. *Cantar de Sancho II o Cerco de Zamora*. Este cantar perdido ha sido reconstruido a partir de su prosificación en la *Estoria de España* por Julio Puyol y posteriormente por Carola Reig. Ya hay noticia de la leyenda en la *Crónica Najerense* que varía, según Alan Deyermond, de la versión incluida en la prosificación alfonsí, aunque aún permanece en una importante serie de romances viejos. La primera versión, del siglo XII, muestra una serie de venganzas y contravenganzas en la que la infanta Urraca es la responsable de la muerte del rey Sancho II de Castilla (1038 o 1039-1072) por sus posibles amores incestuosos con su hermano Alfonso VI. Los duelos entre los zamoranos y los castellanos para vengar al rey muerto cerrarían el cantar. Esta

versión estaría cerca del ciclo anterior de los Condes de Castilla. La prosificación de la *Estoria de España* suaviza el enfrentamiento reduciendo la cadena de traiciones y sustituyendo los posibles amores incestuosos por un enamoramiento de juventud de la infanta Urraca y el Cid. De esta forma el cantar en esta refundición se acerca más al propio ciclo del Cid. De hecho, el famoso romance de la Jura de santa Gadea podría ser un intento de unir el material épico de este cantar con el *Cantar de Mio Cid* a través del motivo del destierro que cerraría *el Cerco de Zamora* y abriría el *Mio Cid*.

2. *Cantar de Mio Cid*, cantar de gesta conservado casi en su integridad. Muestra el estado de madurez del género épico en la Castilla medieval. Como veremos en su estudio, es una obra con una estructura muy compleja y un amplio conocimiento de los materiales y estructuras de la épica folclórica, refundidos por un juglar muy experto o por un autor culto gran conocedor del estilo formular juglaresco. La figura del Cid abandona en él la rebeldía antileonesa propia de la épica castellana inicial y desarrolla en su figura los ideales de las virtudes caballerescas del sistema ideológico alfonsí. Por ello fue objeto de una abundante prosificación –que lleva a generar una *Crónica particular del Cid*–.

3. *Cantar de las Mocedades de Rodrigo*. Cantar conservado, relata los orígenes y hazañas de juventud del héroe. Muestra en sus 1164 versos el estado de novelización de los cantares tardíos, ya que se supone compuesto hacia 1360. Al carecer de título la crítica le ha propuesto diversas titulaciones siendo la más extendida la de *Mocedades de Rodrigo*. El cantar narra cómo al joven Rodrigo, tras matar al conde don Gómez, padre de Jimena, el rey don Fernando le obliga a casarse con ella para reparar su culpa. Rodrigo no se considera digno hasta vencer cinco batallas. Tras ello, el rey de Francia, el Emperador y el Papa pretenden humillar a Castilla con tributos injustos, como la entrega de quince doncellas vírgenes anualmente. Rodrigo convence al rey Fernando para invadir Francia y vencer a sus enemigos coaligados; tras la victoria castellana se interrumpe el manuscrito. Este cantar será la fuente básica de los numerosos romances viejos protagonizados por el Cid.

El tercer ciclo épico que podemos documentar hace referencia a tres cantares de gesta concernientes a la llamada materia francesa, esto es, a la épica francesa, protagonizados por Carlomagno o por la oposición que le ofrece el noble leonés Bernardo del Carpio:

1. *Cantar de Roncesvalles*. De este cantar que tendría cerca de los 5500 versos, solo se conserva un breve fragmento en el que Carlomagno, de manera muy similar a la que Gonzalo Guztioz lloraba la muerte de los *Infantes de Lara,* llora ante los cadáveres de sus hombres. La crítica duda en su datación entre 1230 y la segunda mitad del siglo XIII. El cantar narra la legendaria incursión francesa a Zaragoza y el posterior ataque a la retaguardia en el que mueren Oliveros, Reinaldos y Roldán. La versión del cantar no deriva directamente de la épica francesa, ya que presenta novedades sobre la *Chanson de Roland* como son la muerte de Reinaldos, las referencias al camino de Santiago, personajes como Baldovinos o Beltrán, etc. Posiblemente la leyenda de Carlomagno penetrase en Castilla a través de Provenza y desarrollase tradiciones propias, como la temprana *Nota emilianense* del siglo XI puede demostrar. Este tratamiento castellano de la materia épica francesa es más original en las versiones de los romances viejos conservados.

2. *Mainete*. De este cantar sobre las mocedades de Carlomagno tenemos noticias prealfónsíes en la *Crónica del pseudo-obispo Turpín* (1140-1150), el *De rebus Hispaniae* del Toledano (1243) y del fragmento conservado del poema épico *Roncesvalles*. La *Estoria de España* prosifica su relato. Se trata en estas versiones de una tradición del Mainete independiente del resto de los textos conservados en Francia, Alemania e Italia. El cantar narra novelescamente cómo Carlomagno salió de Francia y se dirigió a Toledo, donde lo recibe el rey de la ciudad, Galafre. Carlomagno ayuda a Galafre a vencer a su enemigo el rey Bramante que cerca la ciudad. Tras matar a Bramante arrebatándole la espada Durandarte, regresa a Francia finguiendo ir de caza para ocupar el trono por la muerte de su padre. El ayo de Carlomagno, que lo acompañó a Toledo, regresa en secreto para recoger a Galiana y llevarla a París donde, tras hacerse cristiana, casa con Carlomagno. Estas mocedades legendarias de Carlomagno también aparecerán en r omances viejos castellanos.

3. *Bernardo del Carpio*. Este héroe épico nace como reacción castellana a las versiones francesas de la leyenda de Roncesvalles que exaltaban el protagonismo francés en la reconquista frente al real avance castellano, sobre todo en versiones como las recogidas en el *Pseudo-Turpin* (o *Historia de Caroli Magni et Rotholandi* incluida en el *Codex Calistinus* de la Catedral de Santiago). Su leyenda está presente en el *Chronicon mundi* del Tudense, el *De rebus hispaniae* del Toledano y en la *Estoria de España*, mezclando tradiciones que muestran una progresiva refundición de la historia que aminora la reacción antifrancesa inicial. Narra cómo Bernardo es criado por el rey Alfonso II de León, siendo de origen francés en las refundiciones. Al proponer el rey a Carlomagno que venga en su ayuda contra los sarracenos (ofreciéndole en las refundiciones ser su heredero, pues no tenía hijos), Bernardo encabeza una rebelión contra el rey en defensa del honor patrio. Junto a vascos y moros, Bernardo derrota a los franceses en Roncesvalles. Tras ello, se abre en el Tudense un segundo enfrentamiento de Bernardo, en este caso con Alfonso III, que trata injustamente a sus padres, por lo que ha de rebelarse contra el rey para obtener su liberación, concluyendo el acuerdo con una victoria contra los moros. Este segundo enfrentamiento está más ampliado y novelizado en la *Estoria de España* en la que Bernardo hace frente a otra invasión francesa, esta vez comandada por un noble Bueso a quien da muerte. Tras se desterrado por el rey, arrasa las tierras de León hasta lograr la liberación de su padre, renunciando a su castillo de El Carpio. Sin embargo, la liberación no pudo hacerse por haber muerto ya el padre, exilandose por ello Bernardo a Francia. De estas leyendas, en las que la crítica advierte la posible existencia de varios cantares, quedan abundantes muestras en el romancero viejo.

La crítica ha propuesto la existencia de otros cantares épicos que no vamos a atender con detalle. Entre ellos hay una serie de posibles cantares dudodosos como el *Cantar de la jura de santa Gadea*, que más bien parece un enlace entre los cantares del ciclo del Cid, como ya hemos señalado; o el cantar sobre la *Mora Zaida*, que trataría sobre los amores de Alfonso VI y Zaida, hija del rey de Sevilla Al-Mútamid. Más alcance tienen las objeciones sobre el ciclo de la Pérdida de España, al que al menos habría que vincular un *Cantar del rey Rodrigo*. La crítica más reciente considera que no sería un cantar de gesta, sino un conjunto de leyendas clericales difundidas por la historiografía.

Cabría hablar también de la posible existencia de cantares épicos en otros reinos peninsulares. A este respecto, aunque se ha suspuesto la posible existencia de una épica en torno a la independencia de

Portugal, solo ha podido documentarse la posible existencia de un cantar aragonés, el *Cantar de la Campana de Huesca* reconstruido por Antonio Ubieto desde su prosificación en la *Crónica de san Juan de la Peña*. En él se narra la leyenda épica de la campana de Huesca, en la que el rey Ramiro II de Aragón manda decapitar a los nobles rebeldes.

B. Temas y estructuras de la épica castellana

De los argumentos observados en los cantares de gesta, se advierte que la materia castellana se caracteriza en su literatura original (antes de las refundiciones del siglo XIII) por una ideología antileonesa que destaca la identidad y la independencia castellanas frente al reino del que se ha independizado. Ello podemos observarlo en el enfrentamiento que mantienen el conde Fernán González y el rey de León al comienzo de las *Mocedades de Rodrigo*. Este fragmento, aunque inserto en un cantar de gesta tardío, recoge la tradición del antiguo *Cantar de Fernán González*:[8]

En León son las cortes. Llegó el conde lozano:
un cavallo lieva preçiado, e un azor en la mano.
Et conprógelo el rey por aver monedado:
en treynta e çinco mill maravedís fué el cavallo e el azor apreciado.
Al gallarín gelo vendió el conde; que gelo pagasse a día de plazo.
Largos plazos pasaron, que non fue el conde pagado:
nin quiríe ir a las cortes, a menos de entregarlo.
Con fijos e con mugieres, van a las cortes de León castellanos.
El conde Ferrnan González ...dixo al rey atanto:
«Rey, non verné a vuestras cortes, a menos de ser pagado
del aver que me devedes, de mi azor e de mi cavallo.»
Quando contaron el aver, el rey non podía pagarlo:
tanto creçió el gallarín que lo non pagaría el regnado.
Venieron abenençia el rey e el conde lozano,
que quitasse a Castilla: el conde fue mucho pagado,
plogol al conde, quando oyó este mandado.
Assí sacó a Castilla el buen conde don Ferrnando,
aviendo guerra con moros e con christianos
a toda parte, de todo su condado (vv. 37-55)

La materia carolingia se caracteriza por la presencia de Carlomagno y sus caballeros como Roldán u Oliveros. En las tradiciones hispanas aparecen nuevos personajes o personajes que tenían menor protagonismo en la épica francesa, como son Baldovinos, Beltrán o el leonés Bernardo del Carpio. Por otra parte en las distintas versiones carolingias se advierte una evolución de cierto historicismo inicial en *Roncesvalles* a la novelización legendaria de *Mainete* y de *Bernardo*. La materia épica francesa se difundió y creció al amparo del Camino de Santiago. En el siguiente fragmento podemos observar las huellas que del *Mainete* presenta el fragmento conservado de *Roncesvalles:*

«Cuando fui mançebo de la primera edade,
quis andar ganar preçio de Francia, de mi tierra natural;
fuime a Toledo a seruir al rey Galafre
que ganase a Durandarte large;
ganéla de moros quando maté a Braymante,
dila a vos, sobryno, con tal omenage
que con uuestras manos non la diésedes a nidi;
saquéla de moros, uso tronástela aylae.

8 Los textos épicos se toman de la antología *Epica española medieval*, ed. M. Alvar, Madrid, Editora Nacional, 1981.

¡Dios vos perdone, que non podieste máes!
Con uuestra rencura el c e demandar linaje;
acabé a Galiana, a la muger leale.
Naçiestes, mi sobrino; a .xvii. anyos de edade,
fizvos cavayllero a un precio tan grande.
Metime al camino, pasé ata la mare,
pasé Jherusalem, fasta la fuent Jordane;
corriémos las tierras deylla e deylla parte.
Con vos conquís Turquia e Roma a priessa daua.
Con uuestro esfuerço ariba entramos en Espayna,
matastes los moros e las tierras ganavas,
adobé los caminos del apóstol Santiague;
»non conquís a Çaragoça, ont me ferió tal lançada. vv. 54-76.

Por otra parte, los argumentos nos muestran cómo los cantares de gesta en el proceso de narrar la recuperación de la honra por parte del héroe épico responden a dos modelos diferentes.

El primero de ellos es el modelo estructural de la venganza. En él, como puede observarse en el *Cantar de los Siete Infantes de Lara*, la pérdida inicial del honor se produce por una vejación familiar. La recuperación de la honra se consigue mediante la venganza sangrienta de los ofensores, causándoles la muerte.

El segundo modelo estructural es el del vasallo rebelde. Su ejemplo es el *Cantar de Fernán González* original. En él la pérdida del honor inicial se produce por una injusticia, como puede ser el trato injusto del señor con el vasallo, al traicionar reiteradamente el rey de León a su vasallo castellano. La rebeldía del héroe, que se alza en armas contra su señor (matándolo o no, según las versiones), logrará la recuperación de la honra mediante la independencia de Castilla.

Aunque no cabe detenernos en ello, ha de advertirse cómo la traición es uno de los mecanismos básicos para la articulación de las tramas épicas. Ruy Velázquez traiciona a los Infantes; el rey de León encarcela a traición a Fernán González; los Vela matan a traición al Infant García; la Condesa Sancha urde a traición la muerte de su marido y de su hijo; Bernardo del Carpio se rebela contra su rey porque traiciona a su reino poniéndolo en manos de Carlomago, etc. Frente a él, la venganza o la victoria en armas supone la reparación de la honra: el bastardo Mudarra matará al traidor de Ruy Velázquez; Fernán González logra por las armas la independencia de Castilla; doña Sancha, viuda del Infant García, tras la victoria del rey Sancho de Navarra, tomará cumplida venganza de los Vela haciendo matar alevosa y dolorosamente al último de ellos; el hijo de la condesa Sancha matará a su madre antes de que logre culminar una segunda traición; Bernardo del Carpio derrota en Roncesvalles a los franceses manteniendo la independencia del reino de León, etc.

3. EL CANTAR DE MIO CID

3.1. Transmisión y composición

A. Testimonios del Cantar

El *Cantar de Mio* Cid se ha transmitido en el llamado códice único conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura Vitr. 7-17. Se trata de un códice en cuarto, de 74 foliosde pergamino, compuesto de once cuadernos cosidos mediante cinco nervios. Está incompleto porque le faltan folios (inicialmente debió contar con 78), entre ellos el primero por lo que carece de principio. Actualmente está muy deteriorado por los reactivos químicos que se utilizaron

durante el siglo XIX para su lectura. Su encuadernación actual es del XV, siendo la segunda que debió tener el códice. El texto está escrito a renglón seguido con letra gótica libraria de mediados del XIV, a una sola tinta. Todos los versos se inician con mayúsculas.

Consta que este manuscrito estaba en el concejo de Vivar de finales del XV hasta finales del XVI. En el XVII estuvo en manos particulares, volviendo en el XVIII a Vivar, al convento de santa Clara. Hacia 1770 o 1780, Eugenio Llaguno lo sacó para su publicación. En el XIX fue adquirido por diversos bibliófilos (Pascual de Gayangos y Pedro José Pidal) hasta que en 1960 la Fundación Juan March lo adquiere y dona al Estado.

El códice se difundió mediante una copia manuscrita realizada en el siglo XVI por Juan Ruiz Ulibarri, titulada *Historia del famoso cavallero Rodrigo de Bibar, llamado por otro nombre Cid Campeador*. Esta copia se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 6328) y fue corregida por José Antonio Pellicer. En 1779 Tomás Antonio Sánchez lo publica (desde la copia anterior del XVI corregida por Pellicer) en su *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*.

También contamos con varias prosificaciones del *Cantar*. En primer lugar, Alfonso X el sabio incluye dos prosificaciones del cantar en dos versiones de su *Estoria de España*: una primera prosificación en la versión abreviada de la *Estoria de España* (conocida por la crítica como *Crónica de veinte reyes*); y una segunda prosificación en su versión ampliada, donde la utiliza hasta el capítulo 896.

El contenido del *Cantar de Mio Cid* también pasó a la llamada *Estoria del Cid*, relato que mezcla la crónica árabe de Ibn 'Alqama, una versión amplificada del cantar y materiales hagiográficos de la leyenda cidiana de Cardeña. Esta versión del cantar se conserva en redacción independiente en la versión de la *Estoria de España* que publicará Florián de Ocampo en 1541 (la llamada *Crónica ocampina*). Por su parte, la *Crónica de Castilla*, que suele utilizarse para completar el comienzo perdido del *Cantar*, utiliza la *Estoria del Cid* al recoger toda la trama del cantar. De esta *Crónica de Castilla* deriva la *Crónica particular del Cid* que ofrece el relato de su vida.

B. Fecha de composición

Desde el siglo XVIII, Tomás Antonio Sánchez se planteó el problema de fecha que suscita el *Cantar* debido a los datos que nos transmite su colofón:[9]

> Quien escrivió este libro dél' Dios paraíso, ¡amén!
> Per Abbat le escrivió en el mes de mayo
> en era de mill e dozientos cuaraenta e cinco años, vv. 3731-3735
> [en era de mill τ CC. xLv años]

Según este texto, ¿qué significado tiene la fecha de mill e. CC. xLv (1245 de la era hispánica, equivalente a 1207 de la era cristiana por la que nos regimos actualmente)?

Para contestar hemos de tener en cuenta que la copia conservada es indudablemente de principios del siglo XIV. Teniendo eso en cuenta, Tomás Antonio Sánchez, supuso que inicialmente existía otra C en la fecha, siendo "mil e CCCxLv", esto es 1345 de la era hipánica o 1307 de la era cristiana actual. Ramón Menéndez Pidal en su monumental

9 Para las citas del *Cantar* utilizamos la ejemplar edición de Alberto Montaner en la Biblioteca Clásica de la Real Academia (*Cantar de Mio Cid,* Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011).

edición de 1908 y 1911 dio por buena esta opinión que pasó a ser la más aceptada por la crítica. Esta C debió de ser raspada para avejentar el códice, pues la copia del XVI ya leía el texto como se ha conservado hasta hoy.

En la actualidad, esta discrepancia entre el códice (siglo XIV) y la fecha de su copia (siglo XIII), y con ella su explicación crítica, no tiene sentido. En primer lugar, Alberto Montaner, al observar en 1993 el manuscrito con un video-microscopio de superficie y una cámara de reflectografía infrarroja ha demostrado que en el espacio tras las dos CC nunca se escribió otra, siempre estuvo en blanco. Por otro, se ha acreditado por parte de la crítica la práctica de la llamada *subscriptio copiata* que consistía en copiar íntegramente el original que se copiaba, incluso en los datos del colofón del ejemplar de muestra. Con ello, los datos del colofón de la copia del siglo XIV posiblemente reproducen los datos del texto original que se copió en el XIII.

Si la crítica ha resuelto en parte el problema de la discrepancia entre la fecha del colofón y la realidad material de su copia, sigue abierta una amplia polémica sobre la fecha de composición de la obra. Ramón Menéndez Pidal, atendiendo a referencias internas, propuso la fecha de 1140. Para ello se basaba, entre otros argumentos, en dos referencias del texto. La primera de ellas era la denominación *buen emperador* (v. 3003), como referencia coetánea a Alfonso VII (rey de Castilla y León de 1126 a 1157), coronado *Imperator totius Hispaniae* en 1135. La segunda, los esponsales de Blanca de Navarra y el infante Sancho de Castilla en 1140, ya que Blanca era nieta del Cid (al ser su madre Cristina Rodríguez, hija del Cid), esponsales que permiten cerrar la obra diciendo que los reyes de España hoy son sus parientes (v. 3742). También el estudio lingüístico lleva a fechar la obra en el siglo XII por el arcaísmo que advierte en la obra. Se añade a este conjunto de datos internos la referencia externa del *Poema de Almería*, poema latino de 1147 que ya hace referencia a la existencia de cantares sobre el Cid.

Otros críticos se han fijado en las referencias jurídicas que presenta el *Cantar* para dar como fecha de creación la reflejada en el manuscrito: 1207. Términos como f*ijodalgo* o *rico omne*, los usos cancillerescos y diplomáticos (la carta fuertemientre sellada, etc.) muestran conceptos y procedimientos desconocidos hasta finales del siglo XII. También aparecen otras referencias internas que retrasan a finales del XII el poema, como el empleo de tácticas militares introducidas a partir de la batalla de Alarcos en 1195 y utilizadas en la conquista de Alcocer (vv. 625-851).

Otros críticos señalan la existencia de una estratificación cronológica en las referencias internas del *Cantar* y en sus posibles vinculaciones con la celebración de ciertos acontecimientos históricos. Se ha propuesto que el poema pudo componerse con motivo de las bodas entre García IV de Navarra y Urraca, hija bastarda de Alfonso VII de Castilla en 1148, aunque también se vincula al contexto social e ideológico de las revueltas urbanas de 1116 por su referencia al ascenso social en la ciudad de Valencia (v. 1213). Otros insisten en la existencia ya de un cantar castellano testimoniado por la referencia del *Poema de Almería* en 1147. Sin embargo, siguen señalándose claras referencias internas, como el uso del término *señor natural* (v. 895), que no pueden ser anteriores al final del XII.

Ya la existencia de esta estratificación cronológica en el *Cantar* la advertía Ramón Menéndez Pidal por lo que propuso dos fechas de composición: un temprano poema hacia 1110, más cercano a la historia, y una refundición posterior hacia 1140 más novelizadora. En este sentido, otros críticos han propuesto esta solución estratigráfica a la vista de la

diversidad de referencias cronológicas e ideológicas que cabe advertir en el texto. Se entiende de esta manera el *Cantar* conservado como una cadena de refundiciones que dejan marcados algunos de sus estratos. Destacan dos propuestas. La primera de ellas considera que en un principio existió un breve cantar que ocuparía el actual cantar II hasta el perdón real (vv. 1085-2015); este cantar inicial se compondría antes de 1100, En 1100 se refundiría al añadirse el cantar I actual (vv. 1-1084). Entre 1140 y 1160 se desarrollaría el cantar III (desde las bodas). La segunda propuesta fecha hacia 1120 el poema original que sufriría una primera refundición entre 1140 y 1150 y una segunda después de 1160 muy cercana al cantar conservado de 1207. Estas propuestas permiten explicar la estratificación de referencias cronológicas internas como posibles alusiones a acontecimientos históricos y a su reutilización aplicándola a nuevas situaciones similares y como la presencia de usos lingüísticos y de conceptos jurídicos y legales que se corresponden con épocas históricas alejadas en cerca de cien años.

C. La autoría del *Cantar*

Volvamos a los datos del colofón:

> Quien escrivió este libro   dél' Dios paraíso,   ¡amén!
> Per Abbat le escrivió   en el mes de mayo
> en era de mill e dozientos   cuaraenta e cinco años,   vv. 3731-3735

Según el texto, ¿qué significa *este libro…le escribió*? A pesar de los intentos de críticos que ha propuesto ver en esta expresión el significado de componer, los estudios filológicos demuestran que en la Edad Media castellana *escrivir* tenía el sentido material de trazar letras, al igual que *libro* tenía el sentido material de códice. Por ello, escribir un libro solo cabe interpretarlo como copiarlo. La Edad Media utiliza *fazer* o *componer* para indicar el acto creativo, al igual que la obra literaria se denomina como *gesta, coplas, cantar, nuevas, razón* o *romanz* en el mismo *Cantar de Mio Cid*. Con ello, es indudable que Per Abat es el copista de la obra, no su creador.

No obstante esta realidad lingüística, algunos críticos han defendido la autoría de Per Abat, identificándolo con un abogado del monasterio de santa Eugenia de Cordobilla que en un pleito ante Fernando III en 1223 aportó un documento falsificado basado en tradiciones cidianas. Así se justificaría que la expresión "ha escrito el libro" se utilizase porque el autor del Cid redacta en castellano la fórmula notarial latina de *scripsit*, tal y como hacían los notarios para referirse a la autoría del documento.

La mayoría de la crítica, sin embargo, ha rechazado esta documentación al localizar la existencia de al menos veinticinco Per Abbat diferentes entre 1158 y 1350 en distintos documentos castellanos. Se trata por lo tanto de un nombre muy común que bien puede corresponderse con un copista cuyo nombre se mantiene en la copia del XIV por ser esta una subscriptio copiata.

Por su parte, la tradicional tesis de don Ramón Menéndez Pidal, sobre la exitencia de dos juglares refundidores ya no goza de aceptación crítica. Según ella, existiría un juglar primitivo más cercano a la historia, que la compondría hacia 1110, en una zona, según la geografía del *Cantar*, cercana a San Esteban de Gormaz. En 1140 otro juglar refundiría el *Cantar*, siendo de la zona de Medinaceli, según la geografía ampliada en la refundición.

Actualmente, sin decantarse por un autor único y necesariamente culto, sí que hay un consenso crítico en aceptar que el autor original o los posteriores refundidores mantendrían una vinculación con el monasterio

de Cardeña. Las existencia de leyendas cidianas en el monasterio y de la tumba del Cid con su correspondiente culto funerario apoyan esta vinculación (pues de hecho el monasterio tiene un papel importante en el Cantar I). Por otra parte la existencia de un explicit juglaresco ("E el romanz es leído") abona la posible recitación ante peregrinos, a lo que se suma la posible vinculación del cantar al scriptorium de Cardeña. Por otra parte, el *Cantar* tal y como se ha conservado puede vincularse a una ideología de frontera que alejaría su vinculación geográfica hacia tierras más al sur y vinculadas más a los caballeros pardos de las ciudades castellanas que a los intereses propagandísticos de un monasterio.

Por último, basándose en el estilo de la obra se ha llegado a señalar la existencia de un segundo autor para el cantar III del *Mio Cid*, hipótesis no aceptada por la mayoría de la crítica.

Se acepte un autor único para el poema o la creación tradicional de una cadena de refundiciones por parte de juglares, en el actual *Cantar* advertimos la presencia de materiales de dos tipos de fuentes diferentes.

La mayoría de los materiales utilizados provienen de fuentes tradicionales. En ellos se advierte la existencia de creaciones literarias orales sobre el héroe (como muestra el testimonio del *Poema de Almería*). Por otro lado, se utiliza una tradición amorfa de historia oral en parte ligada al monasterio de San Pedro de Cardeña (donde estaba la tumba del Cid).

Por otra parte, sobre todo en los acontecimientos históricos, el autor o autores del poema coinciden (si no es que la utilizan) con la historiografía latina de mediados del siglo XII sobre el Cid. La *Historia Roderici* (1144-50) y el *Carmen Campidoctoris* (s. XI o más probablemente mediados del XII). Junto a esta historiografía latina, pudo existir otra corriente historiográfica paralela sobre mio Cid (y no el Campeador) que confluiría con ella en estas obras romances a finales del XII: el "Linage de Rodric Diaz", recogido en las *Corónicas navarras*, obra historiográfica romance más antigua compuesta hacia 1186; en el *Liber regum* aragonés compuesto entre 1196 y 1209; y en el propio *Cantar de Mio Cid.*

3.2. Estructura del Cantar

A. Los tres cantares de Menéndez Pidal

Desde la edición de Ramón Menéndez Pidal se acepta por parte de la crítica la división formal del *Cantar de mio* Cid en tres partes denominadas cantares. Esta división se sustenta en la presencia de dos marcas formales al comienzo y al final del cantar segundo:

- v. 1085 : Aquí.s' conpieça la gesta de mio Cid el de Bivar
- vv. 2276-7: ¡Las coplas d'este cantar aquí.s' van acabando/El Criador vos vala con todos los sos santos!

Atendiendo al motivo argumental central de cada uno de los cantares, Menéndez Pidal denominó al primero *cantar del desti*erro, por iniciarse con este motivo hasta que el Cid se aproxima a la ansiada ciudad de Valencia. El segundo se denomina con el motivo de su final: tras la conquista de Valencia se acuerdan la bodas de las hijas del Cid, por lo que lo tituló *cantar de las bodas*. El tercero, tras unas escenas costumbristas en Valencia, arranca con la vejación de las hijas del Cid en el robledo de Corpes y su posterior satisfacción legal en las Cortes, cerrándose con el motivo de las segundas bodas. Por ello Menéndez Pidal le dio el título de *cantar de Corpes*.

En esquema esta es la divisón propuesta por Menéndez Pidal:

I. Cantar del Destierro: vv. 1-1084.
II. Cantar de las Bodas: vv. 1085-2277.
III. Cantar de Corpes: vv. 2278-3730.

B. Una estructura dual

A pesar de la división formal en tres cantares, la crítica viene proponiendo una estructura dual en el *Cantar de Mio Cid*. Existe una primera parte más histórica y bélica, en la que el héroe desterrado parte al exilio hasta que consigue asentarse tras la conquista de Valencia. Tras ello, hay una segunda parte más novelesca y cortesana, en la que las hijas del Cid son vejadas por los Infantes de Carrión, sus cobardes esposos, y tras ello se alcanza la reparación jurídica, mediante un juicio y unos duelos, y la social con unas segundas bodas más nobles.

Ian Michael, en su edición del *Cantar,* ha realizado una propuesta dividiendo el poema en diversas unidades argumentales formadas por la agrupación de tres elementos. Esta es su propuesta:

Cantar Primero	*I. PREPARATIVOS PARA EL DESTIERRO [1-18]*		**A**
	(A) Vivar	(B) Burgos	(C) Cardeña
	II. CAMPAÑA DEL HENARES [18-26]		
	(A) Visión en la Figueruela	(B) Castejón	(C) Venta del botín y generosidad del Cid
	III. CAMPAÑA DEL JALÓN [26-46]		
	(A) Alcocer	(B) Derrota de Fáriz y Galve	(C) Primera dádiva a Alfonso
	IV. CAMPAÑA DEL JILOCA [46-63]		
	(A) El Poyo	(B) Alfonso perdona a Álvar Fáñez	(C) Derrota del conde de Barcelona
Cantar Segundo	*V. INICIACIÓN DE LA CAMPAÑA LEVANTINA [64-71]*		
	(A) Murviedro	(B) Cebolla	(C) Peña Cadiella
	VI. CAMPAÑA DE VALENCIA [72-77]		
	(A) Cerco y conquista de Valencia	(B) Derrota del emir de Sevilla	(C) Segunda dádiva a Alfonso
	VII. EL CID ESTABLECIDO EN VALENCIA [78-95]		
	(A) Jerónimo nombrado Obispo	(B) Llegada de la familia del Cid	(C) Derrota de Yúsuf
	VIII. EL CID REIVINDICADO [96-104]		
	(A) Tercera dádiva a Alfonso	(B) Los Infantes de Carrión se consultan	(C) Alfonso perdona al Cid
	I. LOS MATRIMONIOS [104-111]		**B**
	(A) Negociaciones nupciales	(B) Esponsales	(C) Ceremonias de bodas
Cantar Tercero	*II. LOS INFANTES EN VALENCIA [112-123]*		
	(A) Episodio del león	(B) Derrota de Búcar	(C) Los infantes elogiados; los infantes escarnecidos
	III. VENGANZA DE LOS INFANTES [123-130]		
	(A) Partida de los Infantes y las hijas	(B) Vana conjura para asesinar a Avengalvón	(C) La afrenta de Corpes
	IV. EL CID SE PROPONE OBTENER DESAGRAVIO [131-135]		
	(A) Rescate de las hijas	(B) El Cid pide justicia a Alfonso	(C) Alfonso proclama cortes en Toledo
	V. EL CID REIVINDICADO OTRA VEZ [135-152]		
	(A) Los pleitos	(B) Los duelos	(C) Los nuevos matrimonios

Esta propuesta de Ian Michael se agrupa en dos bloques, A y B, que cabe denominar Destierro y Bodas, por los motivos dinámicos que las caracterizan. En la primera parte, en la que se desarrollan ocho núcleos argumentales, desde "1. Preparativos para el destierro" hasta "8. El Cid reivindicado", el Cid ha de hacer frente, según la crítica, a la pérdida de su honor público a causa del destierro. Para recuperarlo tendrá que recurrir a la figura del vasallo rebelde, aquel que se enfrenta a la injusticia que le deshonra y es capaz de vencerla por las armas. Así, tras una continua lucha contra los moros en cuyo territorio ha de desterrarse, el Cid consigue dejar de ser el desterrado infanzón de Vivar para alcanzar a ser el señor de Valencia (la tierra más disputada por los diferentes reinos cristianos y taifas del siglo XI) y alcanzar el perdón real. Con ello consigue aumentar el honor inicial perdido. Sin embargo, en este caso el modelo del vasallo rebelde no se realiza frente a su rey, quien injustamente lo destierra por saña real, sino contra los enemigos naturales de Castilla: los moros que la amenazan. Y consigue el perdón real, no forzando la voluntad del rey (como Bernardo del Carpio o Fernán González), sino mediante el vasallaje y la lealtad manifestadas en las tres dádivas sucesivas que manda al rey de Castilla mostrando así que sigue siendo su vasallo, a pesar de haber conquistado un reino. La estructura narrativa utilizada y el desarrollo bélico de esta parte nos llevan a denominarla *Gesta del destierro* (vv. 1-2060).[10]

La segunda parte, más breve que la anterior, se desarrolla en cinco núcleos argumentales, desde "1.Los matrimonios" hasta "5. El Cid reivindicado otra vez". Según la crítica en esta segunda parte el Cid pierde su honor privado, por la deshonra de sus hijas traicionadas por los Infantes de Carrión, y la recupera sobradamente tras una victoria judicial y unas segundas bodas con reyes, no con condes. El desarrollo argumental consigue la venganza familiar como también se consigue en los *Infantes de Lara* o el *Romanz del infant Garcia*. Sin embargo, frente a estos modelos de épica tradicional, el *Mio Cid* consigue la reparación mediante una acción legal, las cortes y los duelos –sin final cruento-, y no mediante la venganza de la sangre. Consigue mayor honra, pues públicamente deshonra a los Infantes de Carrión y públicamente sus hijas mejoran su estado social al alcanzar una bodas socialmente más honrosas que las primeras. El carácter cortesano de la ambientación de la historia y su cuidada trama de causa y efecto nos hacen denominar a esta parte, *Razón de la afrenta de Corpes* (vv. 2068-3730).

Ha de advertirse cómo ambas partes están muy relacionadas, ya que la tirada 104 se inicia como fin de la gesta del destierro (relatando el perdón real en el primer día de las vistas en el Tajo, vv. 2060). Los vv. 2065 a 2068 sirven de transición al relatar sintéticamente un segundo día de las vistas claramente intranscendente. En el v. 2068 se inicia el tercer día del vistas en el que comienza la negociación de la propuesta de boda entre las hijas del Cid y los Infantes y con ello da inicio la segunda parte del poema, la razón de las bodas.

C. La gesta del destierro

La gesta del destierro articula su desarrollo narrativo en cuatro momentos que trazan un ascenso social del héroe desde su deshonrra inicial con la pérdida de todo su patrimonio (el destierro) hasta el ascenso definitivo con la consecución del señorío de Valencia y el perdón real. En síntesis estos son los cuatro momentos estructurales:

10 Tanto la etiqueta de gesta del destierro como la de razón de la afrenta de Corpes la tomamos del estudio de Miguel Garci-Gómez *Dos autores en el "Cantar del mio Cid". Aplicación de la informática*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1993.

I. Situación inicial: Destierro (tiradas 1-18).

II. Primer ascenso: Razias de frontera (tiradas 18-63).

III. Ascenso Definitivo: conquista de un nuevo emplazamiento señorial en Valencia (tiradas 64-95).

IV: Sanción social del ascenso (tiradas 96-104 hasta el v. 2060).

I. Situación inicial: La primera situación narrativa ocupa el primero de los núcleos argumentales ("1. Preparativos para el destierro") y se narra en las tiradas 1 a 18. En ella progresivamente pierde el Cid sus elementos fundamentales como caballero castellano. En primer lugar pierde su solar(1.A. Vivar), el lugar patrimonial de origen de su linaje y su señorío feudal que lo incardina funcional y legalmente en la nobleza castellana. Tras perder esta condición en el episodio siguiente (1.B. Burgos) pierde su forma de vida. El destierro significa la pobreza, la falta de medios, que ha de subsanarse mediante el engaño de las arcas a los judíos Raquel e Vidas. Sin tierras, sin medio de susbsistencia, solo le queda al héroe el desgarro más íntimo como ser humano, la pérdida de los seres queridos. Esta pérdida se relata en el tercer episodio (1.C. Cardeña). El Cid ha de separarse de su familia como la "uña de la carne", dejando a su mujer e hijas indefensas bajo la protección del monasterio. Solo, sin patria ni condición social, sin familia, el Cid marcha al destierro bajo la protección de su fama. Pero esta algo vale, como pone de manifiesto el final de la tirada 17:

> Por Castiella   oyendo van los pregones,
> cómmo se va de tierra   mio Cid el Canpeador;
> unos dexan casas   e otros onores.
> En aqués día,   a la puent de Arlançón
> ciento e quinze cavalleros   todos juntados son,
> todos demandan   por mio Cid el Canpeador.   vv. 287-292.

II: Primer ascenso: La segunda situación narrativa ocupa tres núcleos argumentales: 2. Campaña del Henares; 3. Campaña del Jalón y 4. Campaña del Jiloca, extendiéndose de la tirada 19 a la 63. Este bloque estructural supone un primer ascenso del Cid mediante diversa razias de frontera que le llevan a desplazarse desde Burgos hasta el Levante por los valles de los ríos. Tras una profecía inicial (2.A. Visión en la Figueruela) el héroe consigue su primera victoria (2.B. Castejón):

> Mio Cid Ruy Díaz   por las puertas entrava,
> en mano trae   desnuda el espada,
> quinze moros matava   de los que alcançava;
> gañó a Castejón   e el oro e la plata.   vv. 470-473

El héroe a partir de aquí ya tiene un modo de vida, la propia de los caballeros de frontera castellanos: las razias contra moros. Y su ascenso se va jalonando mediante dos motivos narrativos: 1) las ganancias y las dádivas al rey (2.C Venta del botín y generosidad del Cid, 3.C Primera dádiva a Alfonso) y 2) las progresivas victorias del Cid, quien tras la victoria inicial, conquista Alcocer (3.A), derrota a los reyes moros Fariz y Galve (3.B) y desde el Poyo dominará el bajo Aragón (4.A). Tras estos episodios de ascenso mediante razias y sus correspondientes botines comienza el reconocimiento de su éxito con otros dos motivos: el inicio del perdón real que alcanza en primer lugar a Álvar Fáñez, la mano derecha del Cid (4.B) y la victoria del conde de Barcelona (4.C). Con esta victoria sobre un noble cristiano el Cid muestra su generosidad y la altura nobiliaria alcanzada. Quien no era sino un infanzón de Vivar alcanza la altura del conde de Barcelona. En la tirada 63 resume el *Cantar* la honra acumulada por el Cid a lo largo de su destierro. Esta honra está basada en su vida como caballero mediante el uso de las armas y en su lealtad como vasallo del rey de Castilla:

Aguijava el conde e pensaba de andar
tornando va la cabeça e catándos' atrás,
miedo iva aviendo que mio Cid se repintrá,
lo que non ferié el caboso por cuanto en el mundo ha,
una deslealtança, ca non la fizo alguandre.
Ido es el conde, tornos' el de Bivar,
juntos' con sus mesnadas, conpeçólas de pagar
de la ganancia que an fecha, maravillosa e grand:
¡Tan ricos son los sos que no saben qué se an! vv. 1077-1086.

Para valorar en su medida el éxito alcanzado por el Cid, hay que contrastar esta situación con la inicial del destierro en la que el caboso advertía a sus seguidores:

Lléganle todos, la mano.l ban besar.
Fabló mio Cid de toda voluntad:
–Yo ruego a Dios e al padre spirital,
vós que por mí dexades casas e heredades,
enantes que yo muera, algún bien vos pueda far,
lo que perdedes, doblado vos lo cobrar.– vv. 298b-303

A lo largo de todo este proceso, en cada uno de los recorridos de las razias (que conforman los tres núcleos argumentales) se marca el final del episodio con marcas del ascenso social. En la primera campaña del Henares el Cid reparte su primer botín (2.C); tras la campaña del Jalón el Cid manda su primera dádiva al rey Alfonso reiterando su vasallaje (3.C) y la campaña del Jiloca termina con la victoria sobre el conde don Remont de Barcelona con lo que no solo consigue ponerse a la altura de los grandes nobles cristianos, sino que cierra su posible avance reconquistador hacia Valencia (4.C).

III. Ascenso definitivo: La tercera situación narrativa de la gesta del destierro se dedica a relatar el ascenso definitivo del Cid desterrado. Ocupa tres núcleos argumentales: 5. Inicio de la campaña levantina, 6. Campaña de Valencia y 7. El Cid establecido en Valencia, y se extiende de la tirada 64 a la 95. En este bloque estructural se produce el ascenso definitivo del honor del héroe desterrado al conquistar un nuevo emplazamiento señorial: Valencia. Quien fuese un infanzón menor de Castilla, el señor de Vivar, pasa a ser el señor de Valencia, el reino taifa más disputado del siglo XI. Comienza el relato con la conquista del Levante, con el fin estratégico de cercar la ciudad. Así, en primer lugar se domina el norte, conquistando Muviedro (el actual Sagunto, 5.A) y Cebolla (hoy el Puig, 5.B) y preparando el cerco con la conquista del sur tomando Peña Cadiella (un castillo que estaba a unos 75 kilómetros al sur de Valencia, entre esta y Denia, 5.C). En la tirada 71 se resume esta campaña levantina:

En tierras de moros, prendiendo e ganando,
e durmiendo los días e las noches trasnochando,
en ganar aquellas villas mio Cid duró tres años. vv. 1167.1169.

El cerco o conquista de Valencia se relata en dos momentos que subrayan cómo tras conseguir la ciudad el Cid no continuará con su campaña de razias. Estas razias son dinámicas, en continuo movimiento: el atacante asalta una ciudad, consigue el botín y huye o se desplaza a un nuevo lugar de saqueo. En el caso de Valencia eso no ocurre. Tras conquistar la ciudad (6.A), el Cid la defiende ante el ataque del emir de Sevilla (6.B), mostrando así su voluntad de señorío, de permanecer en la posesión del lugar. Pero el Cid, una vez señor de Valencia, no deja de reconocer su vasallaje con respecto a Alfonso, pues lo reconoce como "mio señor natural" (v. 1272). Por ello manda a Álvar Fáñez a entregar una segunda dádiva al rey (6.C).

Esta voluntad de permanencia se consolida en el último núcleo argumental: el establecimiento en Valencia como señorío. Por ello, se articula con tres signos propios de la ocupación y repoblación cristiana de las tierras reconquistadas. Lo primero que se hacía al reconquistar un territorio era restablecer el obispado visigiodo. Por ello, una vez conquistada y defendida Valencia, se nombra obispo a don Jerónimo (7.A), primera prueba de la voluntad de permanencia. En segundo lugar, el nuevo señor y sus vasallos establecen en ella su domicilio, por ello el Cid acoge en ella a su familia (7.B). Por último, las tierras reconquistadas han de saberse defender del peligro de los ataques de los musulmanes que intentan volver a recuperar el territorio perdido. Eso es lo que pretende el rey Yúsuf, rey de Marruecos que cerca la ciudad con más de 50000 hombres. Ante ello, el Cid muestra su voluntad de defender la ciudad hasta la muerte, por ser el culmen de su fortuna, su nuevo patrimonio nobiliario:

> –¡Grado al Criador   e al Padre espiritual,
> todo el bien que yo he   todo lo tengo delant!
> Con afán gané Valencia   e éla por heredad,
> a menos de muert   no la puedo dexar,   vv. 1633-1636.

Patrimonio ganado de manera definitiva gracias al esfuerzo bélico que ha supuesto su vida en el destierro:

> Esto Dios se lo quiso   con todos los sos santos,
> cuando en vuestra venida   tal ganancia nos an dado.
> ¿Vedes el espada sangrienta   e sudiento el cavallo?
> Con tal cum esto   se vencen moros del campo.   vv. 1750-1754.

IV. Sanción social del ascenso: La cuarta situación narrativa, con la que se cierra la primera parte del *Cantar de mio Cid* que hemos denominado gesta del destierro, ocupa un único núcleo argumental: 8. El Cid reivindicado, que se extiende de la tirada 96 a la mitad de la 104 hasta el v. 2060. En ella, en primer lugar, el Cid, ya señor consolidado de Valencia y con capacidad de ser plenamente independiente proclamándose rey u otro título de alta nobleza, reitera nuevamente su vasallaje ante su señor natural el rey de Castilla. Por ello le ofrece una tercera dádiva (8.A) recordando que "E servirlo he siempre   mientra que ovisse el alma" (v. 1820). El éxito del Cid se va a subrayar con dos motivos narrativos. El primero tiene que ver con el motivo folclórico de las buenas bodas que sancionan en el imaginario colectivo el ascenso social. Por ello, los Infantes de Carrión, altos nobles, pretenden a las hijas del Cid para realizar un casamiento "a su ondra [de ellas] y nuestra pro [de ellos]" (v. 1898). Las hijas del Cid ganarán en linaje de alcurnia y ellos se enriquecerán con las ganancias de su suegro. Con ello se sanciona doblemente el ascenso del Cid: el proscrito desterrado injustamente es reconocido por su éxito económico y considerado merecedor de honra por poder emparentar con él (8.B). Por último, el rey concede el perdón al Cid y cambia su actitud contraria por una de amistad que procura honrarlo públicamente y en la que intercambian los gestos propios de la relación vasallática, el besar las manos del vasallo y el beso posterior del señor que como tal lo recibe (8.C):

> Hinojos fitos   sedié el Campeador:
> –¡Merced vos pido a vós,   mio natural señor!
> Assí estando,   dédesme vuestra amor,
> que lo oyan   cuantos aquí son.–
> Dixo el rey: –Esto feré   d'alma e de coraçón.
> Aquí vos perdono   e dóvos mi amor
> e en todo mio reino   parte desde oy.–

Fabló mio Cid e dixo esta razón:
–¡Merced! Yo lo recibo, don Alfonso, mio señor.
Gradéscolo a Dios del cielo e después a vós
e a estas mesnadas que están aderredor.–
Hinojos fitos, las manos le besó,
levos' en pie e en la boca.l' saludó. vv. 2030-2040.

Con este perdón real se cierra la gesta del destierro en la que se altera el esquema épico tradicional del rey injusto al que se le ha de enfrentar un vasallo justiciero que, tras un enfrentamiento violento (a menudo bélico), consigue la reparación pública de su honor. En este caso el deshonor inicial (destierro) realizado por un rey sañudo e injusto, que persigue al Cid hasta el extremo de negarle el pan y la sal en Burgos, se supera mediante un vasallo ejemplar que tras tres dádivas que suponen un reconocimiento explícito de su vasallaje consigue el perdón público y honroso de un rey finalmente también ejemplar en la vistas del Tajo.

De manera sintética podemos resumir la estructura narrativa de la gesta del destierro en el siguiente esquema:

I. Situación inicial: Destierro (1-18)

– Tres lugares de pérdida progresiva: Vivar (el solar)/ Burgos (la forma de vida: las Arcas) / Cardeña (la familia).

II. Primer ascenso: Razias de frontera : (18-63):

– Desplazamiento hacia Levante: Henares / Jalón / Jiloca.

– El final de cada episodio marca el ascenso: Botín del Cid / Dádiva al rey / Derrota del Conde de Barcelona.

III. Ascenso Definitivo: conquista de un nuevo emplazamiento señorial: Valencia (64-95)

– Conquista del Levante / Conquista de Valencia/ Establecimiento del Señorío en Valencia.

IV: Sanción social del ascenso (96-104 hasta el v. 2060)

– Recompensa de bodas / Perdón real.

D. La razón de la afrenta de Corpes

La razón de la afrenta de Corpes tiene una estructura narrativa muy diferente al desarrollo lineal y progresivo advertido en la gesta del destierro. La razón parte de una situación inicial muy imbricada en su motivo dinámico (las bodas) con el cierre de la gesta. La gesta del destierro termina el primer día de las vistas del Tajo con el perdón real (donde ya se preveían las bodas) y la razón comienza en la misma tirada el tercer día de vistas con la aprobación de las bodas. Tras ello, la razón se estructura en un único episodio narrativo, la afrenta de Corpes, articulado con la estructura de venganza familiar. Por ello, se produce una vejación por la traición de los infantes a sus esposas (el robledo de Corpes) y se venga mediante un proceso judicial de cortes en Toledo y lides en Carrión. Cada uno de estos bloques narrativos tiene una articulación dual de causa y efecto. La cobardía de los infantes en Valencia es la causa que motiva su infamia en el robledo de Corpes (efecto). El rescate de las hijas del Cid (causa) motiva el relato de la reparación judicial posterior en la que la honra del Cid llegará a su cima al emparentar en unas segundas bodas con los reyes de Navarra y Aragón. En síntesis, estos son los dos momentos señalados:

I. Situación inicial: Bodas (tiradas 104 desde el v. 2068-111)

II. Episodio narrativo: Corpes (ficticio).

A) Vejación (tiradas 112-130)

B) Venganza (tiradas 131-152)

I. Situación inicial: las bodas. La situación inicial de la razón ocupa un bloque argumental, 1. Los matrimonios, que se extiende de la mitad de la tirada 104 (desde el v. 2068) a la 111. En él se desarrolla el motivo de las bodas que se anunciaba al final de la gesta del destierro. De hecho, las bodas se inician el tercer día de las vistas en el Tajo en las que es perdonado el Cid. Estas bodas forman parte del reconocimiento público que de la nueva honra del Cid hace el rey favoreciéndole con unas bodas honrosas para sus hijas:

–¡Oídme, las escuelas, cuendes e ifançones!
Cometer quiero un ruego a mio Cid el Campeador,
assí lo mande Christus que sea a so pro:
vuestras fijas vos pido, don Elvira e doña Sol,
que las dedes por mugieres a los ifantes de Carrión.
Semējam' el casamiento ondrado e con grant pro,
ellos vos la piden e mándovoslo yo. vv. 2073-2078

Se desarrollan las negociaciones matrimoniales tras haber aceptado la propuesta real (1.A. Negociaciones nupciales), y se celebran los esponsales (1.B) y las bodas en Valencia (1.A).

No obstante, el Cid muestra reiteradamente su reticencia ante estas bodas, como se manifiesta en la tirada 110:

–Mugier, doña Ximena, ¡grado al Criador!
A vós digo,mis fijas, don Elvira e doña Sol,
d'este vustro casamiento creçremos en onor,
mas bien sabet verdat, que non lo levanté yo:
pedidas vos ha e rogadas el mio señor Alfonso
atán firmemientre e de todo coraçón
que yu nulla cosa no.l' sope dezir de no.
Metívos en sus manos, fijas amas a dos;
bien me lo creades que él vos casa, ca non yo.– vv. 2196-2204.

II. A. La vejación de Corpes. El relato de la vejación de Corpes se articula en dos de los núcleos narrativos propuestos por Ian Michael: 2. Los Infantes en Valencia y 3. Venganza de los Infantes. Ambos episodios, de carácter claramente novelesco, tienen una estructura de causa y efecto. La estancia de los Infantes en Valencia va a motivar su traición en el robledo de Corpes. En efecto, la estancia en Valencia muestra en diversos episodios de carácter humorístico la cobardía de los Infantes que los pone en una situación ridícula y de minusvaler en la corte del Cid. El episodio del león (2.A, claramente humorístico), la cobardía mostrada en batalla frente al rey Búcar (2.B Derrota de Búcar) y el conocimiento de su comportamiento en la corte con la ironía del contraste entre la fatuidad de los orgullosos condes y la realidad que conocen los hombres del Cid (2.C Los infantes elogiados; los infantes escarnecidos) desarrollan los motivos por los que los Infantes decidirán abandonar vejadas a las hijas del Cid (3.A partida de los Infantes y de las hijas):

Pidamos nuestras mugieres al Cid Campeador,
digamos que las levaremos a tierras de Carrión,
e enseñarlas hemos dó las heredades son.
Sacarla hemos de Valencia, de poder del Campeador;

después en la carrera feremos nuestro sabor,
ante que nos retrayan lo que cuntió del león.
Nós de natura somos de condes de Carrión,
averes levaremos grandes que valen grant valor,
escarniremos las fijas del Campeador. vv.2543- 2554

Antes de ejecutar su infamia, los Infantes intentan traicionar al fiel moro Avengalvón, protector de las hijas del Cid, que se despide de ellos "commo de malos e de traidores" (v. 2681, 3. B). Ya a solas con sus indefensas mujeres, ejecutan su traición en el conocidísimo episodio (3.C) donde "por muertas las dexaron en el Robredo de Corpes" (v. 2748).

II.B. La venganza y la recuperación del honor perdido. Este apartado acoge los dos últimos núcleos temáticos: 4. El Cid se propone obtener desagravio y 5. El Cid reivindicado otra vez, extendiéndose de la tirada 131 a la 151. La estructura narrativa de la razón de la afrenta de Corpes tiene la motivación tópica de los cantares de venganza. Una traición produce una afrenta en el honor familiar. Esta afrenta exige una reparación que tradicionalmente se sustancia en una venganza sangrienta. No ha faltado sangre en la traición familiar que sufre el Cid:

Linpia salié la sangre sobre los ciclatones
ya lo sintien ellas en los sos coraçones. vv. 2739-2740.

Sin embargo, la sangre faltará en la reparación. Este conjunto narrativo se articulará como el anterior en una estructura bimembre de causa y efecto. En primer lugar se motiva el desarrollo de la venganza para recuperar el honor con un relato lineal que va del rescate de las hijas del Cid (3.A) a la solicitud de reparación judicial por parte del Cid quien demanda unas Cortes (3.B) que son convocadas por el rey Alfonso en Toledo (3.C). La consecuencia de esta propuesta narrativa será el desarrollo de las Cortes con la plena reivindicación judicial del Cid. En un primer lugar el héroe logra un pleno éxito judicial al salir vencedor de los pleitos (5.A). Así consigue que le devuelvan sus preciadas Colada y Tizón (vv. 3170-3180) y le compensen por la dote entregada a sus falsos yernos (vv. 3236-3249). Pero aún queda otra demanda que ocupa la tirada 138:

Estas apreciaduras mio Cid presas las ha,
sos omnes las tienen e d'ellas pensarán;
mas cuando esto ovo acabado pensaron luego d'ál:
-¡Merced, ya rey e señor, por amor de caridad!
La rencura mayor non se me puede olbidar;
oídme toda la cort e pésevos de mio mal;
los infantes de Carrión, que.m' desondraron tan mal,
a menos de riebtos no los puedo dexar. vv. 3250-3257.

Los *rieptos* (retos) son una figura legal de resolución de los pleitos de honor mediante la lucha armada entre nobles. Las lides (5.B Los duelos) se celebran en Carrión entre Pero Vermúez y el infante Fernando González quien se rinde; entre Martín Antolínez y el infante Diego González, quien huye del campo a la primera herida; y por último entre Muño Gustioz y Asur González, hermano de los infantes de Carrión, quien acaba malherido. Con estas derrotas los tres infantes de Carrión quedan infamados a perpetuidad.

Se cierra la obra con un último motivo (5.C Los nuevos matrimonios) que supone la exaltación del héroe. Con las segundas bodas el Cid no solo ha recuperado el honor familiar al vencer judicial y

legítimamente a sus yernos traidores condenándolos a la muerte social, sino que extiende su honra a todo el pueblo de Castilla:

> ¡Grado al rey del cielo, mis fijas vengadas son,
> agora las ayan quitas heredades de Carrión!
> ¡Sin vergüença las casaré, o a qui pese o a qui non!-
> Andidieron en pleitos los de Navarra e de Aragón,
> ovieron su ajunta con Alfonso el de León,
> fizieron sus casamientos con don Elvira e con doña Sol.
> Los primeros fueron grandes, mas aquestos son mijores,
> a mayor ondra las casa que lo primero fue.
> ¡Ved cuál ondra crece al que en buen ora nació
> cuando señoras son sus fijas de Navarra e de Aragón!
> Oy los reyes d'España sos parientes son,
> a todos alcança ondra por el que en buen ora nació.
>
> vv. 3714-3725

Esta segunda parte del *Cantar* ha respondido al tópico inicio de los cantares de vengaza familiar, al producirse la deshonra familiar por la traición, generalmente de otro miembro de la familia. Si en los *Infantes de Lara* es el tío quien traiciona o la esposa en el leyenda de la *Condesa traidora*, en la razón de la afrenta de Corpes son los yernos del héroe. Sin embargo, la venganza ha dejado de ser una venganza de sangre, como la detenida muerte que se le da a Íñigo Vela en el *Roman del Infant García,* para ser una venganza legal que supone la muerte social, pero no física, de los traidores. Con ello se cierra el relato haciendo que el desterrado infanzón de Valencia, que pedía a Dios en el colmo de su desdicha poder casar a sus hija y honrar a su mujer al salir desposeído de Cardeña, termine siendo señor de Valencia, casando a sus hijas con los reyes de España y logrando así honrar a su mujer al emparentarla con la realeza y ofrecerle como patrimonio el señorío más deseado por los reinos de finales del siglo XI, el reino taifa de Valencia.

En resumen cabe sintetizar la estructura narrativa de la razón de la afrenta de Corpes en el siguiente esquema:

I. Situación inicial: Bodas (104 desde el v. 2068-111)
   Negociación / Esponsales / Celebración.

II. Episodio narrativo: Corpes (ficticio).
   A) Vejación (112-130)
      – Motivación (Causa): Los infantes en Valencia.
      – Narración (Efecto): Afrenta de Corpes.
   B) Venganza (131-152)
      – Motivación: del rescate a las Cortes.
      – Narración: Reparación judicial
         · Pleitos / Duelos / Segundas bodas con reyes de España

E. La unidad estructural del motivo de las bodas

La crítica ha señalado la importancia que el motivo de las bodas de las hijas del Cid tiene en el *Cantar de mio Cid* como elemento estructurador que funde en una unidad indisoluble las dos partes de la narración. Ya hemos visto cómo este motivo aparece en la tirada 104 al final de la gesta del destierro y al principio de la razón de la afrenta de Corpes. Vamos a ver ahora cómo aparece en ambas partes del *Cantar* y cómo su presencia es un motivo dinámico y un signo del ascenso de la honra del Cid.

En la gesta el motivo de las bodas aparece desde el comienzo del destierro con un carácter genérico sin precisar un matrimonio determinado. En la tirada 16 en la despedida de su familia en Cardeña, el Cid exclama:

> ¡Plega a Dios e a Santa María
> que aún con mis manos case estas mis fijas,
> o que dé ventura e algunos días vida,
> e vós, mugier ondrada, de mí seades servida!– vv. 282-284

Sin nada, cuando ha de marchar a la incertidumbre de una vida en riesgo, sin patria y sin fortuna, el Cid ruega al Señor poder casar a sus hijas con sus propias manos. Para él sería la situación antitética de la que parte. Cuando deja a su familia sin nada, su horizonte de salvación, la marca de que ha cambiado su destino es el poder conseguir casar a sus hijas.

Y esa función de marca de éxito social la mantienen las bodas al aparecer ligadas al éxito del héroe en la recuperación de su honra en el destierro. Cuando ha conseguido conquistar Valencia y ha de establecerse en ella como señor feudal, le llega la amenaza mora de reconquistar la ciudad. Para él esta amenaza es un oportunidad de riqueza que piensa emplear... en el ajuar para casar a sus hijas. Por ello tranquiliza así, en la tirada 90, a su esposa ante el ataque de Yusuf:

> –¡Ya mugier ondrada, non ayades pesar!
> Riqueza es que nos acrece maravillosa e grand;
> á poco que viniestes, presend vos quieren dar,
> por casar son vuestras fijas, adúzenvos axuvar.– vv. 1647-1650.

Tras esta presencia del motivo de las bodas con carácter indeterminado, no ha de extrañar que al acercarse el perdón real el motivo de las bodas aparezca con la clara función folclórica de matrimonio recompensa, como en los cuentos populares en los que el protagonista termina casándose con la princesa. La recompensa del héroe al ser perdonado por el rey y recuperar su honra será el matrimonio de sus hijas con los Infantes de Carrión. Así se presenta en la tirada 102, cuando se une el perdón real a la propuesta de matrimonio:

> –¡Oídme, Minaya, e vós, Per Vermúez!
> Sírvem' mio Cid el Campeador,
> él lo merece e de mí abrá perdón;
> viniéssem' a vistas, si oviesse dent sabor.
> Otros mandados ha en esta mi cort:
> Diego e Ferrando, los ifantes de Carrión,
> sabor han de casar con sus fijas amas a dos.
> Sed buenos mensageros e ruégovoslo yo
> que ge lo digades al buen Campeador;
> abrá ý ondra e creçrá en onor
> por consagrar con los ifantes de Carrión.– vv. 1897-1906.

Sin embargo, si bien el Cid no duda en aceptar el perdón real, ha de aceptar las bodas con una clara reticencia. De hecho, la tirada 102 relata su primera reacción al deseo real. En ella, el Cid muestra su desacuerdo, aunque por obediencia (como ocurrió en el destierro) acepta la voluntad de su rey:

> Cuando lo oyó mio Cid el buen Campeador,
> una grand ora pensó e comidió:
> –¡Esto gradesco a Christus el mio señor!

Echado fu de tierra, e, tollida la onor,
con gran afán gané lo que he yo.
A Dios lo gradesco, que del rey he su amor
e pídenme mis fijas pora los ifantes de Carrión.
Ellos son mucho urgullosos e an part en la cort;
d'este casamiento non avría sabor,
mas, pues lo conseja el que más vale que nós,
fablemos en ello, en la poridad seamos nós.
¡Afé Dios del cielo, que nos acuerde en lo mijor!– vv. 1931-1942.

En la razón de la afrenta de Corpes el motivo de las bodas con los Infantes de Carrión abre el relato. En el tercer día de las vistas en el Tajo es el rey quien insiste en el casamiento. Por ello, la tirada 104 muestra cómo el Rey pide formalmente, junto con los Infantes, las hijas al Cid. Ante ello, el héroe con reticencia accede, aunque claramente se desvincula públicamente de la responsabilidad del casamiento:

Fabló el rey don Alfonso, commo tan buen señor:
–Grado e gracias, Cid, e primero al Criador,
que.m' dades vuestras fijas pora los ifantes de Carrión.
D'aquí las prendo por mis manos a don Elvira e doña Sol
e dolas por veladas a los ifantes de Carrión.
Yo las caso a vuestras fijas con vuestro amor,
al Criador plega que ayades ende sabor.
Afellos en vuestras manos los ifantes de Carrión,
ellos vayan convusco, ca d'aquén me torno yo.
Trezientos marcos de plata en ayuda les do yo
que metan en sus bodas o do quisiéredes vós;
pues fueren en vuestro poder en Valencia la mayor,
los yernos e las fijas todos vuestros fijos son,
lo que vos ploguiere d'ellos fet, Campeador.-
Mio Cid ge los recibe, las manos le besó:
–Mucho vos lo gradesco commo a rey e a señor,
vós casades mis fijas, ca non ge las do yo.– vv. 2094-2110.

El verso 2110 subraya el protagonismo del rey en este matrimonio: "vos casades mis fijas ca non gela las do yo". El Cid no ha conseguido su propósito inicial de casar a sus hijas "con sus manos", por sí mismo. Es otro, aunque sea rey, quien ha otorgado la boda. Por ello ya hemos visto en la tirada 110 que en la intimidad de Valencia, tras la alegría de la noticia del matrimonio, el Cid descubre a su mujer y a sus hijas sus dudas más personales ante el acierto de estas nupcias. Por otra parte, el Cid insiste en negarse a entregar a sus hijas a los Infantes por su mano y exige que se entreguen por parte de un intermediario. El autor quiere dejar claro que no se cumple el deseo inicial del Cid: casar a sus hijas por sus manos. Por eso, en la tirada 105 exige el Cid al rey que nombre un "manero", alguien que legalmente le represente en la entrega de sus hijas, para no hacerlo personalmente. Esa función recae en Álvar Fáñez:

Yo vos pido merced a vós, rey natural:
pues casades mis fijas así commo a vós plaz,
dad manero a qui las dé cuando vós las tomades;
non ge las daré yo con mi mano nin dend non se alabarán.–
Respondió el rey: –Afé aquí Álbar Fáñez,
prendellas con vuestras manos e daldas a los ifantes,
así commo yo las prendo d'aquent commo si fosse delant,
sed padrino d'ellas a tod el velar;
cuando vos juntáredes comigo que.m' digades la verdat.-
Dixo Álbar Fáñez: –¡Señor, afé que me plaz! vv. 2131-2140

No se engañaba el Cid, la bodas terminarán con el cruel desenlace de la afenta de Corpes. Con ello se abre el motivo de la venganza que, ya desde su primer planteamiento, se liga al motivo de las segundas bodas. El poeta utiliza una técnica de encadenamiento de motivos dinámicos: al cerrarse el del destierro se abre el de las bodas con los Infantes de Carrión; al cerrarse el de las boda con los Infantes de Carrión se abre el de la afrenta traidora; al cerrarse el de la afrenta traidora se abre el de las segundas bodas reparadoras. Por ello, en la tirada 132, al encontrar vejadas a las hijas del Cid, su primo Pero Vermúez las consuela con estas palabras, uniendo la venganza de los Infantes con unas segundas bodas mejores que las anteriores:

> –Don Elvira e doña Sol,   cuidado non ayades,
> cuando vós sodes sanas e bivas   e sin otro mal;
> buen casamiento perdiestes,   mejor podredes ganar.
> ¡Aun veamos el día   que vos podamos vengar!–
>
> vv. 2865-2868.

De igual manera reacciona el Cid al recibir la noticia de la afrenta:

> –¡Venides, mis fijas,   Dios vos curie de mal!
> Yo tomé el casamiento,   mas non osé dezir ál.
> ¡Plega al Criador   que en cielo está
> que vos vea mejor casadas   d'aquí en adelant!
> De mios yernos de Carrión   Dios me faga vengar.–
>
> vv. 2890-2894.

Pero esta afrenta no solo afecta al Cid. Desde el principio la necesidad de estas segundas bodas reparadoras también aparece ligada al honor del rey Alfonso, pues la deshonra producida por el primer matrimonio es responsabilidad suya. Por eso, en la tirada 133 la queja del Cid en Valencia se le plantea al rey en la corte y el rey acepta la vinculación de ambos honores dañados, el del Cid y el suyo propio:

> Casastes sus fijas   con ifantes de Carrión,
> alto fue el casamiento,   ca lo quisiestes vós.
> Ya vós sabedes la ondra   que es cuntida a nós,
> cuémo nos han abiltados   ifantes de Carrión.
>
> vv. 2939-2942.
>
> [...]
> Por esto vos besa las manos   commo vassallo a señor
> que ge los levedes a vistas   o a juntas o a cortes.
> Tiénes' por desondrado,   mas la vuestra es mayor
>
> vv. 2948-2950.
>
> [...]
> El rey una grand ora   calló e comidió:
> –Verdad te digo yo   que me pesa de coraçón
> e verdad dizes en esto   tú, Muño Gustioz,
> ca yo casé sus fijas   con ifantes de Carrión,
> fizlo por bien   que fuesse a su pro;
> ¡siquier el casamiento   fecho non fuesse oy!
>
> vv. 2953-2958.

Al verse afectado todo el honor de un rey, no es extraño que la reparación del honor mediante la venganza legal solicitada por el Cid coincida con la consecución de unas segundas bodas reales claramente emparentadas con el motivo de la recompensa por matrimonio. El honor del Cid en la razón culminará emparentando su linaje con los reyes de Navarra y Aragón. Ya hemos visto cómo lo relata el final del poema en la tirada final (152):

–¡Grado al rey del cielo,   mis fijas vengadas son,
agora las ayan quitas   heredades de Carrión!
¡Sin vergüença las casaré,   o a qui pese o a qui non!–
vv. 3714-3716.

Obsérvese cómo, al recibir la noticia de la reparación del honor, el Cid une los tres motivos básicos de toda la narración. En primer lugar el honor tras la vejación de los Infantes ha sido recuperado:"mis fijas vengadas son". En segundo lugar, la religiosidad mostrada en la súplica incial del héroe, su petición de ayuda desesperada al separarse de su familia en Cardeña, ha sido atendida. Ha tenido el tiempo suficiente para poder honrar a su familia, por lo que realiza una acción de gracias: "Grado al rey del cielo". Sus hijas poseen las arras de la boda con libertad, desvinculadas de la casa de Carrión; él es Señor de Valencia y goza de la amistad del rey. Pero todavía queda por cumplir su deseo de poder casar a sus hijas con sus manos, por su voluntad y este tercer motivo, el de las bodas del inicio, se consigue también en este final. "las casaré,   o a qui pese o a qui non". El héroe ha cerrado la oración final que hizo al comienzo del destierro y con ella cierra la obra, pues ya se ha conseguido el objeto fundamental de la épica: la consecución del honor a través del riesgo.

Este rápido repaso al motivo de las bodas nos muestra cómo su función dinámica a lo largo del *Cantar* ha sido la de unir estructuralmente ambas partes, la gesta y la razón, como etapas de un mismo proceso de consecución del honor del Cid. Gracias a este motivo una primera parte basada en elementos históricos, como son el segundo destierro con confiscación de las tierras sufrido en 1088, el dominio militar del Levante desde Borriana en 1089, la derrota del conde de Barcelona Berenguer Ramón II en 1090 y la conquista de Valencia en 1094, no se yuxtapone a una segunda parte totalmente imaginaria.

Sabemos que la narración de la razón es falsa, aunque en ella queden algunos ecos históricos muy lejanos. Las hijas reales del Cid nunca casaron con los Infantes de Carrión, aunque llegaron a emparentar lejanamente con la realeza. Cristina casó con Ramiro Sánchez, señor de Monzón, y tuvo como hijo a García Ramírez, rey de Pamplona de 1134 a 1150. Su otra hija María casó con Ramon Berenguer III, conde de Barcelona cuando todavía no se había unido al reino de Aragón. Por su parte, aunque existieron los condes de Carrión como nobles leoneses, sus nombres fueron Pedro Ansúrez y Gonzalo Ansúrez, y nunca fueron infantes ni casaron o emparentaron con las hijas del Cid.

Ambas partes, destierro cercano a la historia y razón plenamente novelesca, se fusionan estructuralmente gracias al motivo de las bodas que hace, según las tesis de Alberto Montaner, que la trama de la *Razón* se enraíce en la trama de la *Gesta* desde el comienzo. Por ello, cuando el Cid nada tiene por el destierro lo único que pide es que pueda recuperar la honra de su linaje casando personalmente a sus hijas y esta satisfacción de su honor solo se produce al final de la razón cuando casa libre y por decisión personal a sus hijas con los reyes de Navarra y Aragón.

Por otro lado, en la restauración del honor del héroe, la revisión del motivo de las bodas nos señala cómo en su composición el poema tiene una unidad estructural en la exaltación del honor del héroe que repite en gradación el siguiente proceso:

a. la acción del rey produce deshonra;
b. la virtud del héroe la recupera y acrecienta;
c. las bodas son prueba social del ascenso adquirido.

Por último, en este proceso es fundamental, como elemento desencadenante, la ironía del fin no buscado, por ella los enemigos del Cid consiguen lo contrario de lo que pretende con sus acciones:

a. cuando el rey Alfonso con el destierro pretende destruir al Cid, el resultado final será que el desterrado termine siendo señor de Valencia;

b. cuando, por el contrario, el rey pretende honrar al Cid mediante una boda con la alta nobleza (los Infantes de Carrión) el resultado producirá la afrenta de Corpes;

c. cuando los Infantes pretenden vejar a las hijas del Cid y al Cid mismo mediante la afrenta de Cortes, el resultado final permite unas bodas reales de mayor honra para él y su familia.

F. El proceso ascensional del héroe

Es una tradición crítica considerar que el Cid sufre en el *Cantar* un proceso ascesional en su honor en forma de W irregular. Esta progresión en W parte de una caída inicial (el primer tramo de la W: \) al ser un infanzón desterrado de su tierra de Vivar. Su punta más baja sería la despedida de Cardeña en la que pierde a su familia. A partir de ahí, las sucesivas razias y victorias le llevan a un proceso ascensional (el segundo tramo de la W: /) hasta llegar a ser señor de Valencia y alcanzar el perdón del rey Alfonso. Este tramo ascensional llega a su mayor altura al emparentar con la alta nobleza leonesa (las bodas de sus hijas con los Infantes de Carrión). A partir de esa altura, el proceso vuelve a caer (tercer tramo de la W:\) al perder la honra familiar en la afrenta de Corpes. Esta caída, al afectar al mundo personal del héroe, sería menor que la deshonra social sufrida en el destierro que tocó fondo en la despedida de Cardeña. A partir del robledo de Corpes, se inicia un segundo proceso ascensional (el último tramo de la W: /) que lleva al Cid a la recuperación de la honra familiar y a emparentar con la realeza, con lo que alcanzaría una altura mayor que la alcanzada en el primer asceso social como pariente de los altos nobles leoneses.

Esta interpretación crítica no tiene en cuenta el significado que tiene la honra familiar en la Edad Media (que no es privada, sino más pública que la individual) ni que el héroe ha pasado de infanzón desterrado a señor de Valencia. En efecto, no puede ser lo mismo la pérdida del honor sufrida por un infanzón (un miembro menor de la nobleza) que la del señor de Valencia, quien solo tiene al rey sobre su jerarquía feudal. Tampoco es lo mismo el destierro, que afecta personalmente al vasallo, aunque puede significar también la pérdida de sus bienes, que la vejación del honor familiar que afecta a todo el linaje nacido y por nacer. Por ello, hay una progresión lineal en la pérdida y el alcance de la honra del Cid: el Cid avanza en la obra en la conquista de su honra y la gravedad de la deshonra que sufre. Al mismo tiempo, se incrementa la calidad e intensidad de sus reparaciones: de infanzón pasa a señor feudal y de ahí a miembro de la familia real. La progresión lineal de la reparación de su honra es evidente. Por otro lado, aunque la vejación de su honra es más grave en la afrenta que en el destierro, no lo es la reacción social ante ella. Al ser desterrado, el Cid tiene en contra al rey y al reino de Castilla. El ofendido es solamente él y aquellos que libremente le acompañan al exilio. Por el contrario, en la afrenta de Corpes el Cid se verá acompañado en su deshonor por el rey de Castilla y encontrará el apoyo de los suyos y de las leyes del reino que lo protegen.

Por otro lado, el proceso ascensional trazado por Leo Spitzer no responde, a nuestro juicio, a la unidad estructural que muestra el *Cantar* analizado desde el motivo dinámico de las bodas. Este motivo

traza una progresión lineal ascensional entre el honor adquirido con las primeras bodas e incrementado tras las segundas. Como vimos este motivo permite articular el crecimiento del honor del Cid en dos etapas. En una primera, el destierro épico con base histórica permite un desarrollo bélico y geográfico, con estructura narrativa de viaje, que traslada al Cid de Vivar a Valencia, de la deshonra del infanzón desterrado a la honra del vasallo ejemplar perdonado y distinguido por su rey. La segunda etapa, plenamente novelesca, sirve para amplificar desde un desarrollo jurídico y lógico (los debates sostenidos ante la corte) el honor conseguido por el señor de Valencia que no solo es capaz de reparar la afrenta de sus enemigos sino que consigue elevar su posición social al ser familia real. Para el castellano que escuchase la recitación del cantar en la Castilla medieval no cabía duda, conforme avanzaban los versos crecía la honra de Mio Cid, el que en buena hora nació.

3.3. Significado del Cantar de Mio Cid

A. Una nueva épica de frontera

Se han propuesto varios significados para la composición del *Cantar de Mio Cid* y de sus posibles refundiciones. De todas las propuestas críticas realizadas, la más sugerente es la defendida por Francisco Rico. Según su tesis, el *Cantar* vendría a ser una reconstrucción coherente de la tradición oral que del Cid se tendría en la frontera castellana. Esta tesis explica por qué en el *Cantar* hay una mezcla de datos históricos, de errores e invenciones. También ello explicaría la estratificación de materiales y contenidos que hemos señalado a propósito de la fecha de composición del poema. También explica la utilización o coincidencia del poema con fuentes historiográficas y legendarias (la leyenda de Cardeña) desarrolladas en el siglo XII.

Por otra parte, esta mezcla no es caótica o amorfa. El *Cantar* tal como se ha conservado, y lo hemos visto al analizar su narración y el motivo de las bodas, responde a una estructura unitaria coherente y cohesionada. Ello sería fruto del intento de enlazar de forma unitaria el conjunto de recuerdos orales dispersos en las tradiciones de frontera de los que partiría el autor o refundidor del poema conservado.

¿Qué intención tendría el autor al componer esta versión uniforme de las diversas tradiciones de frontera que conoce? Según Francisco Rico, con esta versión el autor, como es propio de la épica, pretendería proyectar los valores y percepciones comunes al juglar y al público, que no serían otros que la defensa y exaltación de la vida de la frontera castellana del siglo XII. Ello es especialmente perceptible porque en su versión el autor encarna en el Cid los valores propios de la vida y de los caballeros castellanos que defienden las fronteras del reino contra las razias sarracenas, al tiempo que viven de estas razias contra tierras de moros. Por ello, el Cid, frente a otros héroes épicos inimitables, ofrece un perfil de virtudes imitables y útiles para los castellanos de las ciudades fronterizas del XII. Con ello vendría a crear una nueva épica de frontera por ser una épica que con los modelos tradicionales de la épica tradicional (el cantar de héroe rebelde o el de la venganza familiar) y con los recursos propios de las tradiciones históricas y legendarias sobre el héroe, crea una historia unitaria que exalta sus propios valores y forma de vida.

B. El Cid héroe de frontera

Vamos a repasar rápidamente los principales motivos que caracterizan al Cid como héroe de frontera, esto es, como encarnación de los ideales y de la vida que en el siglo XII sostenían a los castellanos de las ciudades fronterizas con el Islam.

En primer lugar, en el *Cantar* advertimos un detallismo y una extensión inusuales en la descripción de los botines adquiridos por el héroe. Esta importancia narrativa del botín es poco atractiva para un público que no sepa interpretarla en lo que vale. Veamos un ejemplo tra la primera victoria del Campeador:

Mandó partir tod aquesta ganancia,
sos quiñoneros que ge los diessen por carta.
Sos cavalleros ý an arribança,
a cada uno d'ellos caen ciento marcos de plata,
e a los peones la meatad sin falla;
toda la quinta a mio Çid fincava.
Aqui non lo pueden vender nin dar en presentaja,
nin cativos nin cativas non quiso traer en su compaña.
Fablo con los de Castejon y envio a Fita e a Guadalfajara,
esta quinta por cuánto serié conprada;
aun de lo que diesen que oviessen grand ganancia.
Asmaron los moros tres mill marcos de plata,
plogo a mio Çid d'aquesta presentaja;
a tercer día dados fueron sin falla. vv. 510-523.

Un caballero de frontera sí entendería y sabría valorar el alcance de la victoria obtenida por la calidad y cantidad del botín apresado. Y le interesaría, porque a sus ojos la figura del Cid ganaría verosimilitud y honra.

Por ello no ha de extrañar que el poema haga reiterados avisos y elogios de la vida del caballero de frontera que ha de conseguir el pan con el esfuerzo de su espada poniendo continuamente su vida en riesgo. Valgan unos ejemplos:

–De Castiella la gentil...exidos somos acá,
si con moros non lidiáremos, no nos darán del pan.
vv. 672-673.

Passe la nochee venga la mañana,
aparejados me sed a cavallos e armas;
iremos ver aquella su almofalla.
Commo omnes exidos de tierra estraña,
allí pareçrá el que merece la soldada!–
Tirada 67, vv. 1122-1126.

Venido m'es delicio de tierras d'allent mar,
Entraré en las armas, non lo podré dexar;
mis fijas e mi mugier verme an lidiar,
en estas tierras agenas veran las moradas cómmo se fazen,
afarto verán por los ojos...commo se gana el pan.–
vv. 1639-1643.

De gran interés es advertir cómo en diversos lugares del Cantar el autor subraya narrativamente el ascenso social que puede alcanzarse con la vida de frontera. Así, se reitera el enriquecimiento que obtienen las mesnadas del Cid:

Mio Cid Ruy Díaz a Alcocer es venido.
¡Qué bien pagó...a sus vassallos mismos!
A cavalleros e a peones fechos los ha ricos,
en todos los sos non fallariedes un mesquino:
qui a buen señor sirve siempre bive en delicio.
Tirada 45, v. 846-850.

Cuando el Cid gana Valencia, el autor destaca cómo se produce un auténtico ascenso social en los señoríos de frontera. Veamos qué nos dice la historia:

> La caballería villana es una institución militar típicamente hispánica que se desarrolló en el medievo en los reinos de Castilla y de León y, en menor medida, en el de Portugal. Tuvo un importante desarrollo en la Extremadura castellana (la tierra que se abre entre el río Duero y el sistema Central) durante los siglos X y XI, y en particular con la repoblación que lleva a cabo Alfonso VI, en cuyo proceso se estableció un modelo social y político basado en extensos concejos municipales fundados bajo diversos fueros concedidos por los reyes castellanos para favorecer su repoblación y en los que se contemplaba la creación de milicias populares para la defensa de la villa y de su alfoz. El fuero más antiguo que se conoce, el de Castrojeriz en 974, ya contempla esta figura.

En general, se trataba de una milicia concejil formada por soldados de a pie o peones, ballesteros y soldados a caballo que las poblaciones debían prestar al rey cuando este necesitara de ellas de acuerdo al deber de auxilium que contraían las poblaciones en sus fueros. Todos los integrantes de la milicia se obligaban a mantener completo y en buen estado su armamento.

El valor específico de esta caballería villana radicaba en que para ostentar el rango de caballero no se exigía poseer un origen noble, tan solo tener los recursos suficientes para mantener al menos un caballo y el armamento completo y necesario para el combate, además, claro está, de residir en el concejo. Se les conocía comúnmente como los "caballeros pardos" por el color de su indumentaria.[11]

Como podemos ver, el *Cantar* concuerda con esta realidad histórica:

> Grandes son los gozos   que van por es logar,
> cuando mio Cid gaño a Valençia   e entró en la cibdad.
> Los que fueron de pie   cavalleros se fazen;
> el oro e la plata   ¿quién vos lo podrié contar?
> Todos eran ricos   cuantos que alli ha.   vv. 1211-1215.

Esta baja nobleza ciudadana, que venía a incrementar el número de infanzones, era hostigada por la alta nobleza. Este enfrentamiento social tiene ecos en el *Cantar*. Así, el conflicto social de infanzones contra nobles cabe verlo en la oposición entre la riqueza por heredades (propia de los nobles leoneses con solar protegido en el interior del reino) y la riqueza en dineros, fáciles de transportar, propia de los caballeros de frontera. Ello se advierte en la reclamación que de la dote hace el Cid a los Infantes en los pleitos de las Cortes de Toledo reclamando sus haberes monedados y recibiendo en pago tierras de los Infantes:

> Otra rencura he   de ifantes de Carrion,
> cuando sacaron de Valençia   mis fijas amas a dos
> en oro e en plata   tres mill marcos les di yo;
> yo faziendo esto,   ellos acabaron lo so:
> ¡denme mis averes,   cuando mios yernos non son!–
> vv. 3202-3206.

11 Tomado de *El Arte de la Historia*, "La caballería villana": https://elartedelahistoria.wordpress.com/2010/03/09/la-caballeria-villana/

Essora salién aparte   ifantes de Carrion,
non acuerdan en consejo,   ca los haveres grandes son,
espesos los han   ifantes de Carrion,
tornan con el consejo   e fablavan a so sabor:
–Mucho nos afinca   el que Valençia gaño
cuando de nuestros averes   assí.l' prende sabor.
Pagarle hemos de heredades   en tierras de Carrion.»

vv. 3217-3223.

Idéntico enfrentamiento entre infanzones, representados por el Cid, y la alta nobleza se advierte en la oposición entre el orgullo nobiliario por el linaje antiguo y el orgullo por el ascenso social propio de los caballeros de frontera:

Ferran Gonçález   en pie se levantó,
a altas vozes   odredes qué fabló:
–¡Dexássedes vós, Cid,   de aquesta razón!
De vuestros averes   de todos pagado sodes;
non creciés baraja   entre nós e vós.
De natura somos   de condes de Carrion,
deviemos casar con fijas   de reyes o de enperadores,
ca non pertenecién   fijas de ifançones;
por que las dexamos   derecho fiziemos nós,
más nos preciamos,   sabet, que menos no.–

Tirada 141, vv. 3291-3300.

En esta disputa el autor sabe de qué lado ponerse, pues llega a producirse un escarnio literario de la alta nobleza. Así ocurre en el enfrentamiento en Cortes entre el Cid, caballero de frontera, y el conde don García, alto dignatario de la nobleza leonesa:

El conde don García   en pie se levantava:
–¡Merçed, ya rey,   el mejor de toda España!
Vezós' mio Cid   a las cortes pregonadas.
Dexóla crecer   e luenga trae la barba,
los unos le han miedo   e los otros espanta.
Los de Carrión   son de natura tal,
non ge las devién querer   sus fijas por varraganas
o ¿quien ge las diera   por parejas o por veladas?
Derecho fizieron   porque las han dexadas,
cuanto él dize   non ge lo preciamos nada.–
Essora el Campeador   prísos' a la barba:
–¡Grado a Dios   que cielo e tierra manda!
Por esso es luenga,   que a delicio fue criada.
¿Qué avedes vós, conde,   por retraer la mi barba?
Ca de uando nasco   a delicio fue criada,
ca non me priso a ella   fijo de mugier nada,
nimbla messo   fijo de moro nin de christiana,
commo yo a vós, conde,   en el castiello de Cabra,
cuando pris a Cabra   e a vós por la barba.
Non ý ovo rapaz   que non messó su pulgada,
la que yo messé   aún non es eguada.–

Tirada 140, vv. 3270-3290.

Para un lector actual es difícil alcanzar a ver el escarnio literario en esta escena. Un castellano medieval no duda en advertirlo. El Cid recuerda aquí al conde que en la conquista de Cabra todo el mundo le tiró de la barba (mesar la barba). Este gesto en la Edad Media era una clara infamia y el noble a quien se lo hacían debía vengarse de quién le ofendía. De no hacerlo incurría en una situación de menos valer o infamia que incluso le impedía ejercer sus derechos legales, como le ocurre al conde en este episodio. El receptor medieval en

esta escena advierte de inmediato que el conde es un cobarde que no sabe defender debidamente su derechos, pues dejó que le mesasen la barba hasta los niños y todavía la lleva con los mechones que le arrancaron sin haberse vengado.

Más claro advertimos el escarnio literario de la alta nobleza en la cobardía de los Infantes de Carrión ante la batalla que, recordemos, es la manera habitual de ganarse la vida del caballero de frontera:

> ¡Mientes, Ferrando,   de cuanto dicho has:
> por el Campeador   mucho valiestes más!
> Las tus mañas   yo te las sabré contar.
> Miembrat' cuando lidiamos   çerca Valencia la grand:
> pedist las feridas primeras   al Campeador leal,
> vist un moro,   fústel' ensayar,
> antes fuxiste   que a él te allegasses.
> Si yo non uviás   el moro te jugara mal;
> passé por ti,   con el moro me of de ayuntar,
> de los primeros colpes   ofle de arrancar.
> Did' el cavallo,   tóveldo en poridad,
> fasta este día   no lo descubrí a nadi.
> Delant mio Cid e delante todos   ovístete de alabar
> que mataras el moro   e que fizieras barnax;
> croviérontelo todos,   mas non saben la verdad.
> e eres fermoso,   mas mal varragán,
> ¡Lengua sin manos,   cuemo osas fablar!   vv. 3313-3328.

También es fácimente observable el escarnio literario en la cobardía que mostraron los Infantes en la corte de Valencia en el episodio del león:

> Di, Ferrando,   otorga esta razón:
> ¿non te viene en miente   en Valençia lo del león,
> cuando durmié mio Cid   y el león se desató?
> E tú, Ferrando,   ¿que fizist con el pavor?
> Metístet' tras el escaño   de mio Çid el Campeador
> Metístet', Ferrando,   por o menos vales oy.
> Nós cercamos el escaño   por curiar nuestro señor,
> fasta do despertó mio Cid   el que Valençia gañó,
> levantós' del escaño   e fues' pora'l león,
> el león premió la cabeça,   a mio Çid esperó,
> dexós'le prender al cuelon   e a la red le metió.
> Cuando se tornó   el buen Campeador,
> a sos vassallos   violos aderredor,
> demandó por sus yernos,   ninguno non falló.   vv. 3329-3342.

Frente a estos escarnios literarios de la nobleza opuesta a los caballeros de frontera, el *Cantar* destaca la honra social de los seguidores del Cid, caballeros de frontera como él:

> Mandólos venor a la cort   e a todos los juntar;
> cuando los falló, por cuenta   fízolos nombrar:
> tres mill e seiscientos avié   mio Cid el de Bivar,
> alégras'le el coraçón   e tornós' a sonrrisar:
> -¡Grado a Dios, Minaya,   e a Santa Maria madre,
> con más pocos ixiemos   de la casa de Bivar!
> Agora avemos riqueza,   más avremos adelant.   vv. 1263-1269.

> fablemos nós d'aqueste   que en buen ora nació:
> grandes son los gozos   en Valencia la mayor
> porque tan ondrados   fueron los del Campeador.   vv. 3710-3713.

Incluso, en un giro final, extiende esa honra del Cid a todos los que presencian el relato de sus hazañas, quizás porque ese estilo de vida puede alcanzar a toda la frontera castellana:

Oy los reyes d'España   sos parientes son,
a todos alcança ondra   por el que en buen ora nació.
vv. 3724-3725.

C. El Cid, modelo social de los caballeros de la frontera castellana

Si se exaltan los valores de los caballeros de la frontera y sus formas de vida, el Cid encarna estos valores con un grado tal de naturalidad que los hace imitables, frente a otros héroes épicos que no están al alcance de los mortales. Vamos a repasar los elementos imitables del Cid en su caracterización en el *Cantar*.

En primer lugar, el Cid destaca por ser un personaje caracterizado por una virtud: la mesura, esto es, la moderación, como advertimos en su reacción al inicio del relato:

fabló mio Cid   bien e tan mesurado:
–¡Grado a ti, Señor,   Padre que estas en alto!
¡Esto me an buelto   mios enemigos malos!–   vv. 7-9.

Comienza así su retrato como vasallo y señor ejemplar:

de las sus bocas   todos dizian una razón:
–¡Dios, qué buen vassallo,   si oviesse buen señor!–   vv. 19-20.

–¡Merçed, rey Alfonso,   sodes tan ondrado!
Por mio Cid el Campeador   todo esto vos besamos,
a vós llama por señor   e tienes' por vuestro vassallo;
mucho precia la ondra   el Cid que l'avedes dado.
Pocos dias ha, rey,   que una lid á arrancado:
a aquel rey de Marruecos,   Yúçef por nombrado,
con cinquaenta mil   arrancólos del campo;
las ganancias que fizo   non son con recabdo,
ricos son venidos   todos los sos vassallos,
e embíavos dozientos caballos   e bésavos las manos.–
vv. 1845-54.

Caballero de frontera, ha de ser un guerrero ejemplar. Por eso sabe mantener las leyes de la guerra y ejercer la piedad ante los indefensos. En este sentido es conmovedora la escena ante la niña que lo recibe a la entrada de Burgos:

Aguijó mio Cid,   a la puerta se llegava,
sacó el pie del estribera,   una ferida.l' dava;
non se abre la puerta,   ca bien era cerrada.
Una niña de nuef años   a ojo se parava:
–¡Ya Campeador,   en buen ora cinxiestes espada!
El rey lo ha vedado,   anoch d'él entró su carta
con grant recabdo   e fuertemientre sellada.
Non vos osariemos   abrir nin coger por nada;
si non, perderiemos   los averes e las casas,
e demás   los ojos de las caras.
Cid, en el nuestro mal   vós non ganades nada,
mas el Criador vos vala   con todas sus vertudes santas!–
Esto la niña dixo   e tornós' pora su casa.
Ya lo vee el Cid   que del rey non avié graçia;
partiós' de la puerta,   por Burgos aguijava,

lego a Santa Maria,   luego descavalga,
fincó los inojos,   de coraçón rogava.   vv. 37-53.

Pero sabe ser fiero cuando lo exige la dureza de la batalla:

Dio salto mio Cid   en Bavieca, el so cavallo,
de todas guarnizones   muy bien es adobado.
La seña sacan fuera,   de Valencia dieron salto,
cuatro mill menos treinta   con mio Cid van a cabo,
a los cinquaenta mil   vanlos ferir de grado;
Álvar Álvarez e Álbar Fáñez   entráronles del otro cabo.
Plogó al Criador   e ovieron de arrancarlos.
Mio Cid enpleó la lança,   al espada metió mano,
atantos mata de moros   que non fueron contados,
por el cobdo ayuso   la sangre destellando.
Al rey Yúcef   tres colpes le ovo dados,
saliós'le de so l'espada,   ca mucho l'andido el cavallo,
metios'le en Gujera,   un castiello palaciano.
Mio Cid el de Bivar   fasta allí llegó en alcanço
con otros que.l' consiguen   de sus buenos vassallos.
Desd'allí se tornó   el que en buen ora nasco,
mucho era alegre   de lo que an caçado;
allí preció a Bavieca   de la cabeça fasta a cabo.
Toda esta ganancia   en su mano á rastado.
Los cincuaenta mil   por cuenta fueron notados,
non escaparon   más de ciento e cuatro.   vv. 1714-1735.

Como ejemplo de caballeros, el Cid ha de ser cortesano y esposo ejemplar. Así lo muestra en las contadas ocasiones en que abre su corazón en la intimidad familiar de despedidas o de recibimientos, mostrando en estas ocasiones fidelidad a la fórmula matrimonial de estar unidos en la alegrías y en las penas:

El Cid a doña Ximena   ívala abraçar,
doña Ximena al Cid   la mano.l' va besar,
llorando de los ojos   que non sabe qué se far,
e éll a las niñas   tornólas a catar:
–A Dios vos acomiendo, fijas,   e al Padre spirital,
agora nos partimos,   Dios sabe el ayuntar.–
Llorando de los ojos,   que non viestes atal,
Asi.s' parten unos d'otros   commo la uña de la carne.
Mio Cid con los sos vassallos   pensó de cabalgar,
a todos esperando,   la cabeça tornando va;
a tan grand sabor   fabló Minaya Álbar Fáñez:
–Cid ¿dó son vuestros esfuerços?   ¡en buen ora nasquiestes de madre!
Pensemos de ir nuestra vía,   esto sea de vagar.
Aun todos estos duelos   en gozo se tornaran,
Dios, que nos dio las almas,   consejo nos dara.–   vv. 368-382.

Oíd lo que dixo   el que en buen ora cinxo espada:
–Vós, mugier,   querida e ondrada,
e amas mis fijas,   mi coraçón e mi alma,
entrad comigo   en Valencia la casa,
en esta heredad   que vos yo he ganada.–
Madre e fijas   las manos le besaban,
a tan grand ondra   ellas a Valencia entravan.   vv. 1603-1609.

Por último, como señor de frontera, también ha de saber defender sus intereses dentro del reino con la fuerza de la ley. Por ello, ha de se mostrarse abogado y legislador ejemplar. Pronto da señales de ello.

Al establecerse en Valencia establece un fuero muy generoso con sus moradores...pero implacable con los que huyan de sus obligaciones fronterizas. En ello imita la legislación de los fueros de las ciudades castellanas de la frontera:

> Los que ixieron de tierra   de ritad son abondados;
> a todos les dio en Valencia   el que en buen ora nasco
> casas e heredades   de que son pagados;
> el amor de mio Cid   ya lo ivan provando.
> Los que fueron con él   e los de después todos son pagados.
> Véelo mio Cid,   que con los averes que avién tomados,
> que si.s' pudiessen ir,   ferlo ien de grado.
> Esto mandó mio Cid,   Minaya lo ovo conssejado:
> que ningún omne   de los sos vasallos
> que.s' le non spidiés   o no.l' besás la mano,
> si.l' pudiessen prender   o fuesse alcançado,
> tomássenle el aver   e pusiéssenle en un palo.
> Afevos todo aquesto   puesto en buen recabdo,
> con Minaya Álbar Fáñez   él se va consejando:
> –Si vós quisiéredes, Minaya,   quiero saber recabdo
> de los que son aquí   e comigo ganaron algo.
> Meterlos he en escripto   e todos sean contados
> que si alguno.s' furtare   o menos le fallaren,
> el aver me avrá a tornar   a aquestos mios vassallos
> que curian a Valencia   e andan arrobdando.–
> Allí dixo Minaya: –Consejo es aguisado.–   vv. 1248-1262.

En las Cortes de Toledo el Cid será el mejor abogado de sus derechos planteando una argumentación legal en la que gradúa sus querellas en una progresión magistral que culmina en la exigencia de la reparación del daño mayor con total eficacia:

> dixo el rey: –No lo fere,   si.n' salve Dios,
> ca ý verná   mio Cid el Campeador,
> darl'edes derecho,   ca rencura ha de vós.
> Qui lo fer non quisiesse   o no ira [a] mi cort
> quite mio reino,   ca d'él non he sabor.–   vv. 2990-2994.

> mas cuando esto ovo acabado   penssaron luego d'ál:
> –¡Merced, ya rey señor   por amor de caridad!
> La rencura mayor   non se me puede olvidar;
> oídme toda la cort   e pésevos de mio mal;
> los ifantes de Carrión,   que.m' desondraron tan mal,
> a menos de riebtos   no los puedo dexar.   vv. 3252-3257.

3.4. El estilo épico en el Cantar de Mio Cid

A. La métrica fluctuante de la épica

El *Cantar de Mio* Cid al ser el texto épico de mayor extensión conservada (casi en su totalidad) y pertenecer a la etapa de plenitud de los cantares de gesta es un ejemplo máximo del estilo épico. Por ello, vamos a analizar en él sus principales características.

En primer lugar, el estilo épico se caracteriza por una métrica específica. Esta métrica utiliza el verso épico caracterizado por ser anisosilábico (esto es, fluctuante, sin un número fijo de sílabas) y compuesto (esto es, dividido en dos partes denominadas hemistiquios que se separan por una pausa intermedia llamada cesura). Con distintas combinaciones, dominan estadísticamente los hemistiquios de siete sílabas; le siguen los de ocho y los de seis. Aunque menos numerosos, pueden existir hemistiquios de más de ocho sílabas y de menos de

seis. El verso suele tener esticomitia, esto es, las unidades métricas coinciden con unidades sintácticas (generalmente el verso o el hemistiquio son una oración o un sintagma completo). Cabe advertir estas características en el siguiente ejemplo (vv. 726-732), en el que las cesuras las marcamos con la barra:

Veriedes tantas lanças | premer e alç*are*, 7/6
tanta adagara | foradar e pass*are*, 5/7
tanta loriga | falsar e desmanch*are*, 5/7
tantos pendones blancos | salir vermejos en sangre, 7/8
tantos buenos cavallos | sin sos dueños and*are*. 7/7
Los moros llaman –¡Mafomat!– | e los christianos –¡Santi Yagüe!– 8/9
Cayén en un poco de logar | moros muertos mill e. trezientos. ya*e*. 10/11

Junto al verso épico la métrica de los cantares de gesta se caracteriza por el uso de una estrofa llamada tirada. Esta estrofa consiste en una serie indeterminada de versos épicos que riman en asonancia monorrima. El cambio de rima marca el final de las tiradas. Para conseguir esta rima a menudo los versos épicos utilizan la e paragógica, esto es, el añadido de una vocal e, etimológica o no, para unificar la rima asonante de palabras que sin ella no rimaría (en el ejemplo añadida en cursiva). Aunque solo la rima marca el inicio o final de la tirada, cabe reforzar la transición entre tiradas mediante enlaces como paralelismo, reiteración del final de una tirada al comienzo de otra, etc. Sin embargo, la relación más habitual entre tiradas es la mera yuxtaposición.

Cabe advertir estas características en el ejemplo de dos tiradas (35 y 36), la primera de ellas con rima asonante en o-e y la siguiente en a-e (la e paragógica aparece en cursiva):

35. Enbraçan los escudos **|** delant los coraçones,
abaxan las lanças **|** abueltas de los pendones,
enclinaron las caras **|** de suso de los arzones,
ívanlos ferir **|** de fuertes coraçones [...]
trezientas lanças son, **|** todas tienen pendones;
seños moros mataron, **|** todos de seños colpes;
a la tornada que fazen **|** otros tantos son*e*

36. Veriedes tantas lanças | premer e alç*are*,
tanta adágara | foradar e pass*are*,
tanta loriga | falsar e desmanch*are*,

El ritmo de la métrica épica suele reforzarse con un conjunto de recursos de repetición. El primero de ello, propio del verso épico es la tendencia a la esticomitia, que podemos advertir en este ejemplo (obsérvese como casi todos los hemistiquios tiene unidad sintáctica y cuando no la tiene la tiene el verso):

–¡Feridlos, cavalleros, **|** por amor del Criador!
¡Yo só Ruy Díaz, **|** el CidCampeador.–
Todos fieren en el az **|** do está Pero Vermúez;
trezientas lanças son, **|** todas tienen pendones;
seños moros mataron, **|** todos de seños colpes;
a la tornada que fazen **|** otros tantos son. vv. 720-725.

El paralelismo sintáctico es otro de los recursos de repetición que subraya el ritmo de la versificación épica:

Enbraçan los escudos **|** delant los coraçones,
abaxan las lanças **|** abueltas de los pendones,
enclinaron las caras **|** de suso de los arzones,
ívanlos ferir **|** de fuertes coraçones. vv. 715-718.

Con o sin paralelismo, la anáfora (la repetición del mismo comienzo) intensifica habitualmente el ritmo de los versos épicos:

Veriedes tantas lanças | premer e alçar,
tanta adágara | foradar e passar,
tanta loriga | falsar e desmanchar,
tantos pendones blancos | salir vermejos en sangre,
tantos buenos cavallos | sin sos dueños andar. vv. 726-730.

B. Los verbos en la narración épica

Muy característico del estilo épico es el uso que hace de los tiempos verbales en la narración. Hay una simultaneidad entre los tiempos del pasado, que son los propios del relato, y los del presente con los que se mezclan. Con ello, el pretérito indefinido marca las acciones ya terminadas. Por su parte, el imperfecto (que tiene una amplia presencia) desarrolla acciones durativas. Estos tiempos del pasado conviven con el presente histórico que desarrolla los hechos del pasado como realidad contemporánea cercana al receptor. Por su parte el abundante uso de diálogos hace que en ellos se dé el presente propio del tiempo del personaje que habla.

En los siguiente versos (715-720) cabe encontrar ejemplos de cada uno de esos usos:

Enbraçan los escudos **|** delant los coraçones,	presente histórico
abaxan las lancas **|** abueltas de los pendones,	presente histórico
enclinaron las caras **|** de suso de los arzones,	indefinido puntual
ívanlos ferir **|** de fuertes coraçones.	imperfecto durativo
A grandes vozes llama **|** el que en buen ora nació:	presente histórico
–¡Feridlos, cavalleros, **|** por amor del Criador!...»	presente del diálogo

C. El estilo oral formulario

El estilo épico se caracteriza por la utilización del llamado estilo oral formulario, caracterizado por Milman Parry y Albert Lord en sus estudios de la épica servo-croata oral de principios del siglo XX. Este estilo se caracteriza por la composición mediantes fórmulas orales. Para definir qué es una fórmula, podemos recurrir a la siguiente definición dada por Paul Zumthor:[12]

> Una fórmula es un molde expresivo triplemente definido: por un ritmo [unidad métrica], por un esquema sintáctico y por cierta identidad léxica. Este molde (en el que el contenido es una imagen, una idea, un rasgo descriptivo) es adaptable a cualquier situación temática o fraseológica.

De esta definición se deduce que la fórmula ha de tener tres elementos constitutivos que han de darse a la vez:

1. una repetición de palabras;
2. una repetición de contenidos;
3. unas similares circunstancias métricas.

Atendiendo a sus tipos, en la poesía épica podemos encontrar tres categorías diferentes:

- Locuciones formulares,
- Motivos formulares,
- Epítetos épicos.

12 Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris: Éditions du Seuil, 1972, p. 333. Traducción y adaptación propia.

Las locuciones formulares son expresiones fijas que de forma literal o casi literal se repiten ocupando un hemistiquio (o en ocasiones un verso cuando ambos hemisitiquios son locuciones formulares). Sirvan estos ejemplos de los versos anteriores del *Mio Cid*:

- Enbraçan los escudos (v. 715)
- ívanlos ferir de fuertes coraçones (v. 718)
- A grandes vozes llama (v. 719)
- ¡Feridlos, cavalleros por amor del Criador!(v. 720)
- Todos fieren en el az (v. 722)
- todas tienen pendones (v. 723)

Y estos ejemplos de locuciones formulares del *Roncesvalles*:

- Aquí clamó sus escuderos (v. 7)
- el escudo crebantado por medio del braçale (v. 12)
- quanto un dinero cabe (v. 13)
- Estonz alçó los ojos (v. 27)
- Agora ploguies al Criador, (v. 79)
- Dexemos al rey Karlos fablemos de ale, (v. 83)
- digamos del duc Aymón, (v. 84)

Los motivos formulares son breves unidades de contenido narrativo o descriptivo que suelen reiterarse con una expresión literal o con escasas variaciones. Ocupan una extensión similar superior al hemistiquio (y en muchas ocasiones al verso) y se utilizan en lugares diferentes de la narración aplicados a contenidos distintos (batallas diferentes, personajes diversos, etc.). Así ocurre en los siguientes ejemplos de las tiradas anteriores:

- El motivo formular de la acometida: "seños moros mataron,... todos de seños colpes; / a la tornada que fazen otros tantos son". (vv. 724-725)
- El motivo formular del fragor de la batalla: "Veriedes tantas lanças premer e alçar, / tanta adágara foradar e passar, / tanta loriga falsar e desmanchar, / tantos pendones blancos salir vermejos en sangre, / tantos buenos cavallos sin sos dueños andar". (vv. 726-730)

También cabe advertir motivos formulares en *Roncesvalles*:

- que le linpiasen la cara del poluo e de la sangre (v. 16)
- Como si fuese biuo, començólo de preguntare (v. 17)
- arriba alço las manos por las barbas tirare (v. 31)
- Pues uos sodes muerto, Françia poco vale (v. 51)
- El rey quando esto dixo, cayó esmortecido (v. 82)

El epíteto épico es una fórmula laudatoria que sirve para caracterizar a personajes o lugares. Suele repetirse de manera literal o con pequeñas variantes. Aquí podemos observar unos ejemplos los textos del *Cid* citados a lo largo del capítulo y referidos:

- Al Cid protagonista:
  - en buen ora cinxiestes espada! (v. 41).
  - Mio Cid Ruy Díaz (v. 846).
  - mio Cid el de Bivar (v. 1265).
  - mio Cid el Campeador (v. 1898).
  - el que Valençia gaño (v. 3221).
  - el buen Campeador (v. 3329).
  - que en buen ora nació (v. 3710).

- A Dios y a la Virgen María:
    - Padre que estas en alto (v. 8).
    - e al Padre spirital (v. 372).
    - e a Santa Maria madre (v. 1267).
    - a Christus el mio señor! (v. 1933).
    - Dios que cielo e tierra manda! (v. 3281).
- A otros personajes:
    - e vós, mugier ondrada (v. 284), doña Jimena.
    - rey... el mejor de toda España! (.v 3271), el rey don Alfonso.
- E incluso a lugares:
    - De Castiella la gentil (v. 672).
    - en Valencia la casa (v. 1606).
    - çerca Valencia la grand (v. 3316).
    - en Valencia la mayor (v. 3711).

Como en los casos anteriores, también cabe advertirlo en el *Roncesvalles:*

- Carlos el enperante (v.7).
- Flanderes la ciudade (v. 9).
- don Olivueros,   cauayllero naturale, (v. 18).
- las barbas floridas (v. 32)
- el buen rey (v. 33).
- mio sobrino,   el buen de don Roldane (v. 34).
- Galiana,   a la mujer leale (v. 66).
- A mi seynnor Jhesuchristo (v. 79).

La utilización de locuciones formulares, de motivos formulares y epítetos épicos permite una composición formular, esto es, la reutilización del mismo material léxico para narrar episodios diferentes.

Observemos una utilización antológica que de estos elementos formulares realiza el *Cantar de Mio Cid:*

Batalla colectiva (vv. 715-725)

Enbraçan los escudos| delant los coraçones,
abaxan las lanças| abueltas de los pendones,
enclinaron las caras| de suso de los arzones,
ívanlos ferir| de fuertes coraçones.
A grandes vozes lama| el que en buen ora nasció:
–Feridlos, cavalleros,| por amor del Criador!
¡Yo só Ruy Díaz, | el Çid Campeador!–
Todos fieren en el az| do está Pero Vermúez,
trezientas lanças son, | todas tienen pendones:
seños moros mataron,| todos de seños colpes;
a la tornada que fazen| otros tantos son:

Una lid entre seis caballeros (2 a dos) vv. 3612-3622

Desí vinién los de mio Cid| a los ynfantes de Carrión,
e llos ynfantes de Carrion| a los del Campeador;
cada uno d'ellos| mientes tiene al so.
Abraçan los escudos| delant los coraçones,
abaxan las lanças| abueltas con los pendones:
enclinavan las caras| sobre los arçones,
batién los cavallos| con los espolones:
Tembrar querié la tierra| dond eran movedores.
Cada uno d'ellos| mientes tiene al so,
todos tres por tres| ya juntados son,
cuédanse que essora cadrán muertos| los que están
[aderredor.

D. Recursos de actualización de la acción

Una característica singular del estilo épico es su tendencia a la actualización de la acción. El narrador épico intenta por varios medios que su relato se acerque al momento de su recitación, haciendo que los receptores sean protagonistas y testigos de la historia que se narra. Para ello cuenta con dos recursos básicos.

El primero de ellos es el abundante uso del diálogo. Cuando el personaje habla el tiempo desaparece. Se hace presente en su palabra ante los ojos del auditorio que lo escucha directamente, sin intermediarios:

> Oíd lo que fabló el que en buen ora nasco:
> –¡Ala, Pero Vermúez, el mio sobrino caro!
> Cúriesme a don Diego e cúriesme a don Fernando,
> mios yernos amos a dos, las cosas que mucho amo,
> ca los moros, con Dios, non fincarán en canpo.– vv. 2350-2354.

El segundo recurso son las continuas apelaciones directas al auditorio. Con ellas el juglar implica al receptor en la acción. Para ello utiliza fórmulas apelativas, del tipo· "Oid lo que fablo", o verbos que captan o dirigen la atención del oyente, como en el caso de "Veriedes tantas lanças". Sirvan de muestra estos ejemplos del *Roncesvalles*:

- "esa ora el buen rey oit lo que dirade, /diz: «¡muerto es mio sobrino, el buen de don Roldáne!" (v. 33-34).

- "Despeynós la cabeça, odredes lo que dirade: / «Fijo, vuestras mannas, ¿qui las podriá contare?" (v. 86/87).

3.5. El Cid en la literatura española

A. El Cid en la Edad Media

Además de la presencia del Cid en su ciclo épico y en las prosificaciones de las crónicas que ya hemos revisado, la figura del Cid es fundamental en el romancero viejo. En él encontraremos romances del modelo de vasallo rebelde en los romances sobre la juventud del héroe tomados de las *Mocedades*, en los romances que desarrollan el motivo del destierro y en los romances nacidos del Cerco de Zamora (entre los que destaca el romance de la Jura de santa Gadea). En la actualidad no se conservan casi romances viejos derivados directamente del *Cantar*, de los que destaca el *Romance del cerco de Valencia*. Los abundantes romances de Jimena y de la juventud de Rodrigo provienen de las *Mocedades del Cid*. También tenemos la presencia del Cid en los romances del Cerco de Zamora, con una especial atención a los amores de doña Urraca. Por último, contamos con una *Historia y romancero del Cid* recogido por Juan de Escobar en 1605, que incluye muchos romances cronísticos que difundieron la figura del Cid al romancero tradicional y en los que el *Mio Cid* está abundamentemente recogido.

Junto a ellos contamos con El *Epitafio épico del Cid* (h. 1400), versos inscritos en la tumba del Cid en el monasterio de san Pedro de Cardeña:

> Cid Ruy Díez só, que yago aquí encerrado
> e vencí al rey Bucar con treinta e seis reyes de paganos.
> Estos treinta e seis reyes, los veinte e dos murieron en el campo;
> vencílos sobre Valencia desque yo muerto encima de mi caballo.
> Con esta son setenta e dos batallas que yo vencí en el campo.
> Gané a Colada e a Tizona: por ende Dios sea loado. Amén.

B. El Cid en el Siglo de Oro

Alrededor de la figura del Cid surgieron en el Siglo de Oro diversas obras de épica culta. En primer lugar, Diego Jiménez de Ayllón, escribió *Los famosos y eroycos hechos del ynuencible y esforçado Ruydiaz de Viuar* (1568 y 1579). Se trata de una obra épica en verso basada en la *Crónica del Cid.* Francisco de Quevedo compuso el romance burlesco *La pavura de los condes de Carrión* y el romance en fabla antigua *Las hijas del Cid.*

Junto a la *Crónica particular del Cid,* que siguió imprimiéndose en el Siglo de Oro, Fray Juan de Arévalo compuso la *Crónica de los antiguos condes, reyes y señores de Castilla* (antes de 1633), crónica en prosa realizada en Cardeña en la que trata la figura del Cid.

Será el teatro áureo el que mayor presencia tenga del Cid en un amplio conjunto de comedias nuevas basadas en la historia de Castilla que lo tienen por protagonista. El cerco de Zamora o guerras de don Sancho fue dramatizado por Juan de la Cueva, *La muerte del rey don Sancho*, 1579; por Guillén de Castro, *Las hazañas del Cid* (1618, o comedia 2ª de las *Mocedades*) y por Lope de Vega, *En las almenas de Toro* (1620). La conquista de Valencia protagonizó *Las hazañas del Cid* (1603, anónima). El Cid como ejemplo de valentía para su caballero Martín Peláez fue puesto en escena por Tirso de Molina (y dos seguidores más) en *El cobarde más valiente*. La afrenta de Corpes mereció la obra de Francisco Polo, *El honrador de sus hijas* (1665).

La juventud de Rodrigo y su matrimonio con Jimena tras matar en duelo a su padre fue el argumento más veces llevado a las tablas. Guillén de Castro compuso *Las mocedades del Cid* (1618, comedia 1ª), utilizada por Pierre Corneille, en *Le Cid (1637)* que dio pie a la polémica "querella del Cid" en la Academia Francesa por no respetar las convenciones clasicistas. Juan Bautista Diamante escribió *El honrador de su padre* (1658). Otros autores trataron el tema en versiones paródicas: Bernardo de Quirós en *El hermano de su hermana (1656)* y Jerónimo de Cáncer en *Las Mocedades del Cid* (1655) y *La mojiganga del Cid.* Por último también tuvo su versión a lo divino en el *Auto sacramental del Cid* en el que Rodrigo es la Verdad y Jimena la Iglesia.

C. El Cid en los siglos XIX y XX

El siglo XIX protagonizó varios dramas románticos sobre el Cid, como los de Tomás Bretón de los Herreros, *Bellido Dolfos* (1839); Juan Eugenio de Hartzenhbusch, *La jura de santa Gadea* (1845) y Antonio García Gutiérrez, *Doña Urraca de Castilla* (1872). También el Cid fue el héroe de diversas novelas históricas como las de Estanislao de Cosca Vayo, *La conquista de Valencia por el Cid* (1831); Antonio de Trueba, *El Cid Campeador* (1851) y Manuel Fernández y González, *El Cid Rodrigo de Bivar* (1875). Culmina su tratamiento literario en el XIX con la obra de José Zorilla, *La leyenda del Cid* (1882), biografía poético-legendaria en verso del héroe castellano.

En el siglo XX el Cid ha tenido diversos acercamientos literarios, entre los que sobresalen:

- Eduardo Marquina, *Las hijas del Cid* (1908), teatro modernista en verso.
- Pedro Salinas, versión modernizada en romance octosílabo del *Cantar de Mio Cid* (1926).
- Vicente Huidobro, *Mio Cid Campeador* (1929), narrativa vanguardista.
- Luis Escobar, *El amor es un potro desbocado* (1959), drama sobre el amor de Rodrigo y Jimena.

- María Teresa León, *Doña Jimena Díaz de Vivar. Gran señora de todos los deberes* (1968), novela.
- Antonio Gala, *Anillos para una dama* (1973), drama sobre la viudedad de Jimena.

Cierra el protagonismo del personaje su inmortalización con su paso al cine en la conocida película *El Cid* de Anthony Mann (1961) protagonizada por dos estrellas de Hollywood, Sophia Loren y Charlton Heston.

4. ORIENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

4.1. Estudios

A. Jarchas y Lírica tradicional

La bibliografía básica para la introducción al estudio de la poesía medieval la ofrecen el panorama escolar de Jesús Cañas Murillo (*La poesía medieval: de las jarchas al Renacimiento*, 1990) y el estudio monográfico de Carlos Alvar y Ángel Gómez Moreno (*La poesía lírica medieval*, 1987). La lírica tradicional puede abordarse desde el prólogo de la antología de Margarita Frenk Alatorre (*Lírica española de tipo popular*,1977). Sus peculiatidades culturales las estudia en su trabajo "Lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media española" (1994). El concepto de tradicionalidad ha de estudiarse siguiendo las teorías de Ramón Menéndez Pidal, cuyos principales estudios han sido recogidos en *Estudios sobre lírica medieval* (2014) con un imprescindible prólogo de Margir Frenk.

El estudio de las jarchas se puede iniciar con la monografía de Álvaro Galmés de Fuentes (*Las jarchas mozárabes. Forma y significado*, 1994) y con la síntesis introductoria de Pedro Matín ("El enigma de las jarchas", 2006). Es recomendable, aunque responde a un planteamiento crítico ya superado, la lectura del ejemplar artículo de Dámaso Alonso ("Cancioncillas de amigo mozárabes (primavera temprana de la lírica europea)",1973) como ejemplo del quehacer de la estilística española. La polémica crítica sobre la valoración de las jarchas puede abordarse desde la ponderada valoración de Gerold Hilty ("¿Existió o no existió una lírica mozárabe?", 2000).

El villancico tradicional castellano cuenta con los clásicos acercamientos de Eugenio Asensio (*Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, 1970) y Antonio Sánchez Romeralo (*El villancico: Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*, 1969), actualizados sintéticamente por Verónica Orazi ("Los orígenes de la poesía ibérica: perfil de un proto-yo lírico", 2013). Fernando Baños (1991-1992) ofrece una útil tipología de clasificación. Patricia Botta (2001) resume las principales marcas cultas que aparecen insertas en testimonios de lírica tradicional. La importancia de la música en la conservación y conformación de esta poesía se advierte en el artículo de Ángeles Cardona-Castro ("La música en la corte de los Reyes Católicos: estudio poético-musical del villancico", 1989). El artículo de Francisco Rico "Çorranquin Sancho, Roldán y Oliveros: Un cantar paralelístico castellano del siglo XII" (1975) es de interés para documentar la antigüedad de la lírica conservada y la existencia de formas paralelísticas junto a las tradicionales de estribillo. Margarita Frenk (2001) señala las relaciones entre lírica tradicional y romancero. Mariana Masera (1993, 2000) estudia la voz femenina y masculina en la lírica tradicional.

B. Épica

La introducción básica a la épica la ofrece el panorama de Alan Deyermond *El "Cantar de Mio Cid" y la épica medieval española* (1987). Puede complementarse con el estudio general de Carlos Alvar en su libro con Ángel Gómez Moreno (*La poesía épica y de clerecía medievales*, 1988) o en su prólogo de la antología Épica española medieval publicada junto a su padre (1991). Es de gran interés recomendar la entretenida lectura, a la par que formativa, de *La epopeya castellana a través de los tiempos* de Menéndez Pidal (1945), junto al imprescindible conocimiento de primera mano de sus teorías neotradicionalistas bien en su *Chanson de Roland y el neotradicionalismo* (1959) o bien en sus estudios de conjunto sobre *La épica* (1992). Es necesario actualizar sus teorías desde la monografía de Diego Catalán, *La épica española: nueva documentación y nueva evaluación* (2001).

Ian Michael (1992) presenta un actualizado estado de la cuestión sobre la polémica de orígenes de la épica. Victor Millet (1994) ejemplifica el cruce de oralidad y escritura en los textos conservados. La monografía de Francisco Javier Peña Pérez *El surgimiento de una nación. Castilla en su historia y en sus mitos* (2005), muestra el significado identitario de la épica castellana. Alan Deyermond, desde su metodología de estudio y catalogación de *La literatura perdida de la Edad Media castellana (1995)*, ofrece el mejor instrumento para conocer a fondo los ciclos épicos. Mercedes Vaquero (1990) y Nancy Joe Dyer (1995) ilustran la presencia de la épica en la historiografía. Leonardo Funes traza en su estudio de las *Mocedades* (2010) las características propias de la épica epigonal.

La estructura de los cantares de gesta la analiza Alan Deyermond (2000) a propósito del *Mio Cid* y Jaume Vallcorba (*Lectura de la Chanson de Roland*, 1989) complementa su análisis y permite el contraste con la épica francesa.

C. Cantar de Mio Cid

Su estudio ha de partir del fundamental *Panorama crítico sobre el Poema del Cid* (1982) de Francisco López Estrada. A él pueden unirse los estudios introductorios de Francisco Rico y de Alberto Montaner en su edición crítica (*Cantar de Mio Cid*, 2011) y el estudio clásico de Jules Horrent, *Historia y poesía en torno del cantar del Cid* (1973). Un actual panorama de investigaciones sobre el *Mio Cid* lo ofrece el volumen colectivo *Sonando van sus nuevas allent parte del mar. El Cantar de mio Cid y el mundo de la épica* (2013), coordinado por Alberto Montaner.

Irene Zaderenko vuelve a replantear el problema de la autoría de la obra subrayando su vinvulación a Cardeña (2013). La estructura de la obra puede analizarse desde la propuesta de Alan Deyermond (2000) y la introducción de Ian Michael a su edición del 1978. Aunque es discutible su teoría de los dos autores, es de interés la diferenciación de gesta y razón que ofrece Miguel Garci Gómez (1993) en su estudio. Alfonso Boix Jovani (2012) analiza el género y propone de nuevo una estructura tripartita. Motivos importantes de la obra para su datación e interpretación han sido objeto de diversos estudios como los que Eukene Lacarra dedica a la economía y el linaje (1993) y a las dobles bodas (1996), Óscar Martín (2005) a la geografía, Francisco Bautista (2007) al concepto de señor natural, Alfonso Boix (2007) a la evolución del personaje.

El artículo de Rafael Lapesa (1967) sigue siendo un útil instrumento para el estudio del estilo y la lengua épicos, complementando su estudio las monografías de Edmund de Chasca (*El arte juglaresco en el*

"Cantar de Mio Cid".1972) y de Colin Smith (*La creación del "Poema de Mio Cid"*, 1985), ferviente defensor de la autoría individual del poema. Pablo Justel ha actualizado el estudio del uso estilístico y narrativo de las fórmulas en dos monografías (2017 y 2017b). Germán Orduna (1987) ofrece un novedoso acercamiento a la métrica de los cantares de gesta. Otros estudios, como los de Guillermo Fernández y Clara del Río (2003) o los de Antonio Rossell (2016) ponen en relación el anisosilabismo épico con la difusión musical.

Complementa el estudio del *Mio Cid* el portal temático que le ofrece la Biblioteca Virtual Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/portales/cantar_de_mio_cid/

4.2. Ediciones

A. Jarchas y Lírica tracional

Sobre las jarchas contamos, entre otras, con las siguientes ediciones:

- Stern, S., *Les Chansons mozarabes: les vers finaux (kharjas) en espagnol dans les muwashashas*, Oxford, Oxford University Press, 1964.
- E. García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, Barcelona, Seix Barral, 1975. (Reedición en Alianza Editorial, 1989).
- J. M. Solá-Solé, *Las jarchas romances y sus moaxajas*, Madrid, Taurus, 1990.
- *Aljamías judeo-mozárabes (Jarchas hispanohebreas),* compilación, traducción y estudio de L. Díez Merino, Barcelona, Universidad, 1995.

Los villancicos castellanos pueden leerse en las siguientes antologías:

- *Lírica española de tipo popular*, ed. M. Frenk Alatorre, Madrid, Cátedra, 1977.
- M. Frenk Alatorre, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México D.F. : Falcultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003. Actualiza y completa su monumental recogida del corpus de lírica tradicional realizado en el *Corpus de la antigua lírica popular hispana (siglos XV al XVII)*, Madrid, Castalia, 1987, adicionado en su *Suplemento* (Madrid, Castalia, 1992).
- *La canción tradicional de la Edad de Oro*, ed. V. Beltrán Pepió, Barcelona, Planeta, 1990.
- *Cancionero tradicional*, ed. J.M.. Alín, Madrid, Castalia, 1991.

B. Épica

Los textos épicos podemos leerlos en dos grandes antologías que los recogen:

- *Épica española medieval*, ed. M. Alvar y C. Alvar, Madrid, Cátedra, 1991. Pone al día la edición de Editora Nacional, 1981.
- *Reliquias de la poesía épica española,* ed. R. Menéndez Pidal, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica y CSIC, 1951. Contamos con una reedición más reciente de esta obra básica de Menéndez Pidal realizada por Diego Catalán, Madrid, Gredos, 1980.

También contamos con una asequible edición de *Mocedades de Rodrigo* debida a Juan Victorio (Madrid, Espasa Calpe, 1982) superada por la sólida edición de Leonardo Funes (con la colaboración de Felipe Tenenbaum): *"Mocedades de Rodrigo". Estudio y edición de los tres estados del texto,* Woodbridge, Tamesis, 2004.

De interés crítico es la lectura de la reconstrucción crítica de cantares, entre las que destacamos:

- R. Menéndez Pidal, *La leyenda de los Infantes de Lara,* Madrid, Espasa Calpe, 1986.
- C. Reig*, El cantar de Sancho II y cerco de Zamora,* Madrid, CSIC, 1947.

La épica francesa puede conocerse leyendo la traducción de *El cantar de Roldán* (Madrid, Alianza Editorial, 2003), en versión de Benjamín Jarnés, con una amplia introducción de José Manuel Cacho Blecua que estudia la obra y las relaciones entre la épica francesa y la castellana.

C. Cantar de Mio Cid

Alberto Montaner es el responsable de una extraordinaria edición del *Cantar del Mio Cid* en la Biblioteca Clásica de la Real Academia (Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011), que reelabora ligeramente su anterior edición de 1993 (Barcelona, Crítica).

Junto a esta edición cabe consultar otras ediciones clásicas por la fijación del texto y sus estudios introductorios. Entre ellas destacamos:

- *Cantar de Mio Cid. Texto, Gramática y Vocabulario*, ed. R. Menéndez Pidal (1908-11). Madrid, Espasa-Calpe, 1956, 3 vols.
- *Poema de Mio Cid,* ed. C. Smith, Madrid, Cátedra, 1976.
- *Poema de Mio Cid.*, ed. I. Michael. Madrid, Castalia, 1978.

A estas ediciones críticas cabe añadir las interesantes ediciones facsimilares del códice único:

- *Poema de Mío Cid*, ed. y estudio de C. Hernández Alonso - J. M. Ruiz Asencio - G. Martínez Pérez - J. Fradejas Lebrero - M. Sánchez Mariana, Burgos, Ayuntamiento, 1988. Incluye edición facsímil, estudios y guía bibliográfica.
- *Manuscrito de Per Abat*. *Cantar de Mio Cid*, Madrid, Biblioteca Nacional- Ministerio de Cultura, 1998. Es un CD que contiene facsímil del manuscrito, transcripción con programa que permite crear concordancia hipertextual, recitación, mapa de la España del Cid y recorrido audiovisual por la España medieval.

Junto al texto del *Cantar*, cabe mencionar la excelente versión en octosílabos que del *Cantar* realizó Pedro Salinas:

- *Cantar de Mio Cid. Versión de Pedro Salinas*, ed. B. Morros, Barcelona, Plaza y Janés, Barcelona, 1997.

Cerramos esta orientación bibliográfica remitiendo al útil portal temático *Cantar de Mio Cid* de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en el que hay información divulgadora, edición paleográfica, facsímil y modernizada y diversos estudios sobre el *Cantar*:

http://www.cervantesvirtual.com/portales/cantar_de_mio_cid/

3 La poesía de los siglos XIII y XIV

1. EL MESTER DE CLERECÍA

1.1. La clerecía del mester

A. Causas socioculturales del nacimiento de la clerecía

En el siglo XIII se desarrollan de manera sistemática las primeras manifestaciones cultas en castellano. Se trata de un conjunto de obras de formación basadas en fuentes escritas latinas y compuestas principalmente en verso. Estas obras cultas están compuestas y difundidas por un nuevo agente cultural, el clérigo, por lo que podemos denominarlas obras de clerecía. De hecho en la Edad Media clerecía es sinónimo de cultura. ¿Por qué nace esta literatura culta romance en el siglo XIII? Las causas socioculturales son diversas y en Castilla son más tardías que en Europa donde se produce una renacimiento cultural en el siglo XII que por razones de la Reconquista triunfará en España en el siglo XIII. En este renacimiento cultural se suman dos causas o agentes: la Iglesia y las nuevas necesidades de la sociedad.

La Iglesia sufre una serie de reformas desde el siglo XII en la que se dan los impulsos renovadores del Císter (1115), el nacimiento de las órdenes militares y el inicio de las órdenes mendicantes (carmelitas 1204, franciscanos 1209, dominicos 1216, agustinos 1244). Estas tendencias reformadoras cristalizan y se difunden en todo el orbe cristiano gracias al IV Concilio de Letrán (1215). Este Concilio insistió en la necesidad de formar debidamente a los clérigos para que estos a su vez pudiesen formar a los fieles mediante la predicación y la confesión. Por ello, la Iglesia promueve una literatura didáctica de transmisión del saber tanto en latín como en romance.

Por otra parte, a lo largo del siglo XII va naciendo una nueva realidad sociocultural que eclosiona al filo del siglo XIII (1200): la necesidad de una mediación cultural entre las leyes y los contenidos que se conservan en latín y el ejercicio de nuevas formas de relaciones de gobierno y legales que han de desarrollarse en lengua vernácula (pero utilizando los contenidos y saberes latinos). Un claro ejemplo de ello pueden ser los fueros de las ciudades que han de ir pasando progresivamente del latín inicial al romance, ya que necesitan ser

conocidos por los habitantes de los burgos para poder ser respetados en la vida cotidiana y aplicados en casos de conflicto.

Esta mediación cultural exige un nuevo agente nacido hacia 1200, el clérigo, que aprende sus saberes en latín (por ejemplo las leyes) y las aplica, bien en latín o en romance, pero en todo caso dando cuenta de ello siempre en romance. Pensemos, por ejemplo, en el caso del labrador que hace testamento en favor del monasterio. El documento redactado en latín por un clérigo notario ha de ser explicado detalladamente en romance al donante para asegurarle que su donación cumple con los requisitos y mandas que él quiere establecer. Lo mismo ocurre con el clérigo predicador que, aprendiendo los conceptos teológicos en latín, ha de explicarlos en romance a los fieles en sus sermones. Estos clérigos realizarán esta función de transvase de contenidos de su aprendizaje latino a su ejercicio romance en cortes civiles (de nobles, reales o concejos) y en curias eclesiásticas (obispados, monasterios o parroquias).

Para atender a las necesidades de formación de estos clérigos, que aprenderán en latín lo que luego explicarán en castellano, la sociedad europea desarrolló una importante herramienta formativa: las universidades. Estas instituciones educativas sustituyeron a las escuelas palatinas, monásticas y episcopales alrededor de 1150, en el contexto del Renacimiento del siglo XII. En ellas se establecía el título de bachiller (el actual grado) mediante el estudio de las siete artes liberales: el *trivium*, o enseñanza literaria (gramática, retórica y dialéctica) y el *quadrivium*, o enseñanza científica (aritmética, geometría, astronomía y música). Estudios posteriores más profundos en Artes, Derecho, Medicina y Teología otorgaban el título de magister cum licentia ubique docendi (los actuales títulos de máster o licenciado) y el grado máximo de doctor.

Estas fueron las primeras universidades:

- Bolonia (Italia) en 1089;
- Oxford (Inglaterra) en 1096;
- París (Francia) en 1150;
- Cambridge (Inglaterra) alrededor de 1208;
- Palencia (Castilla) en 1208, precursora de Valladolid (h. 1240);
- Salamanca (León) en 1218 (su origen en 1130);
- Universidad de Murcia (Castilla) en 1272;
- Universidad de Coimbra (Portugal) en 1290;
- Universidad de Lleida (Aragón) en 1300.

La crítica viene vinculando el nacimiento de la literatura de clerecía en Castilla a la fundación y esplendor de la Universidad de Palencia (de 1208 a 1225).

En resumen, el nacimiento de la literatura de clerecía, entendida como literatura culta orientada a la mediación cultural entre la formación latina y el ejercicio romance del nuevo agente cultural denominado clérigo, es un movimiento europeo que se forma en una tradición escolar común (las nuevas universidades europeas que comparten estudios y manuales). Esta escuela literaria europea en Castilla tiene un primer periodo de creación de obras latinas de 1200 a 1225 y un segundo periodo de creación en romance entre 1225 y 1250 donde se escriben sus obras fundacionales.

B. Clerecía frente a juglaría

En los estudios literarios de la literatura medieval castellana viene siendo tradicional la oposición entre el mester de clerecía y el mester

de juglaría. El mester de clerecía, culto y de transmisión escrita, compone en versos regulares con rima consonante obras basadas en fuentes latinas. El mester de juglaría, oral y tradicional, compone en versos irregulares asonantes (a menudo pareados) obras de tradición popular. En la actualidad no cabe mantener esta oposición. La diferencia entre clerecía y juglaría (que no de mesteres) se da por una profunda diferencia cultural, no por una diferencia métrica entre isometría (métrica regular) y anisosilabismo (métrica fluctuante). El episodio recogido en el *Libro de Apolonio* sobre la juglaresa Tarsiana nos muestra claramente esta diferencia cultural:[1]

> Cuando con su viola hobo bien solazado,
> a sabor de los pueblos hobo asaz cantado,
> tornóles a rezar un romanz bien rimado
> de la su razón misma por ó habiá pasado c. 428

En el episodio se observa cómo el juglar tiene como principal función el entretenimiento (solaz), acompañando a menudo sus textos con un soporte musical y siendo su transmisión oral. Por juglaría se entiende en la Edad Media, diversión, entretenimiento, por ello afirmará el *Libro de buen amor* en su final: "por vos dar solaz a todos, fablévos en juglería" (1633b).

Por su parte, tal como muestra el *Libro de Alexandre*, la clerecía se vincula al saber universitario, no al mero entretenimiento, ha de tratar "de lo que sabe". No es obra de juglaría, sino de clerecía porque es un mester que ofrece como utilidad la enseñanza, el aprendizaje:[2]

> Señores, si queredes mi serviçio prender,
> querríavos de grado servir de mi mester;
> deve de lo que sabe omne largo seer,
> si non, podrié en culpa e en riebto caer. c. 1

Por ello, en el siglo XIII nos encontraremos con literatura clerical culta, de clerecía, escrita en versos isométricos con rima consonante en cuaderna vía y obras escritas con versos fluctuantes de rima asonante en pareados.

De hecho, la poesía de métrica fluctuante en el siglo XIII puede responder a distintos mesteres o tradiciones culturales. Puede ser poesía popular, vinculable a la juglaría, como la lírica tradicional o la poesía épica de los cantares de gesta conservados en el XIII (*Mio Cid*, 1207, y *Roncesvalles, c. 1230)*. Pero también puede ser poesía culta como la poesía en pareados de clerecía de los poemas de debate (*Disputa del alma y el cuerpo, c. 1190-1200*, *Razón de amor, c.* 1205, *Elena y María, c. 1280)* o las hagiografías en pareados, indebidamente denominadas juglarescas por parte de la crítica (*Vida de Santa Mª Egipciaca, c. 1200-15*, y *Llibre dels tres Reys d'Orient o Libro de la infancia y muerte de Jesús*, c. 1250). También en pareados fluctuantes está escrita la primera obra teatral documentada en Castilla, *el Auto de los Reyes Magos*, c. 1150. Esta métrica fluctuante, tanto popular como culta, desaparece en el siglo XIV. En el caso de la épica los cantares de gesta de métrica fluctuante dan paso progresivo a los romances épicos de métrica regular.

Por otra parte, la poesía isométrica siempre es culta, pero no siempre es de clerecía. En los siglos XIII y XIV, junto a la poesía en cuaderna vía de clerecía, tenemos la poesía cortesana gallego-portuguesa (d. 1200-

1 Los textos del *Libro de Apolonio* están tomados de la edición de Manuel Alvar, Barcelona, Planeta, 1984.

2 Los textos del *Libro de Alexandre* proceden de la edición de Jesús Cañas, Madrid, Cátedra, 2003, 4ª ed.

h. 1350) en la que se componen las *Cantigas de Santa María* (1270-1282) de Alfonso X, el Cancionero de Pedro de Barcelos (*Cancioneiro de Biblioteca Nacional o Colocci- Brancuti y C. da Biblioteca Vaticana)* y la producción de la escuela gallego-castellana (1375-1425) recogida por el *Cancionero de Baena*. Por otro lado, tenemos poemas menores clericales no escritos en cuaderna vía como son la *Historia Troyana Polimétrica* (c. 1270, con composiciones en cuaderna vía y en otras formas métricas vinculadas a la poesía cortesana) y el *¡Ay, Iherusalem!* (c. 1274, canto de cruzada).

En el siglo XIV, junto a la poesía en cuaderna vía clerical, tendremos nuevas formas de clerecía:

- La cuaderna vía aparecerá junto a otras formas métricas en los cancioneros del XIV compuestos por Juan Ruiz, *Libro de buen amor* (1330-1343), y por el Canciller Ayala, *Rimado de palacio* (1403-1406).
- También tendremos una clerecía aljamiada compuesta con formas cercanas a la cuaderna vía que transmiten el saber semítico de mudéjares y judíos en obras como las *Coplas de Yocef* (c. 1300-1350) y las *Coplas de Yuçuf* (c. 1350).
- Así mismo, la clerecía desarrollará nuevas formas métricas, como las cuartetas del *Poema de Alfonso Onceno*, de Rodrigo Yáñez (1348) y de los *Proverbios morales*, de Don Seb Tom, (hexasílabos) [1355-1360].

C. Tipos métricos y funcionales de la poesía de clerecía

Teniendo en cuenta las precisiones del epígrafe anterior hemos de reconocer dos formas de poesía de clerecía en el XIII que se caracterizan por su métrica: *la clerecía de Apolonio* frente *a la Razón de amor.*

Su caracterización y diferencias podemos advertirlas en estos ejemplos:[3]

Libro de Apolonio

1. En el nombre de Dios y de Santa María,
si ellos me guiassen estudiar querría,
componer un romance de nueva maestría
del buen rey Apolonio y de su cortesía

2. El rey Apolonio, de Tiro natural,
que por las aventuras visco grant temporal,
cómo perdió la fija y la mujer capdal,
cómo las cobró amas, ca les fue muy leyal.
[...]
22. Com' era Apolonio de letras profundado,
por solver argumentos era bien dotrinado;
entendió la fallença y el sucio pecado
como si lo hobiese por su ojo probado.

23. Habiá grant repintencia porqu' era hí venido,
entendió bien que era en fallença caído,
mas por tal que no fuese por babieca tenido,
dió a la pregunta buen responso complido.
[...]
31. Encerrós' Apolonio en sus casas privadas,
do tenié sus escritos, sus estorias notadas;
rezó sus argumentos, las fazañas passadas,
caldeas e latines, tres o cuatro vegadas.

3 Los textos de *Razón de amor* están tomados de la antología realizada por Fernando Gómez Redondo, *Poesía española.1. Edad Media: juglaría, clerecía y romancero*, Barcelona, Crítica, 1996.

32. En cabo otra cosa, non pudo entender
que al rey Antioco pudiese responder;
cerró sus argumentos, dexóse de leyer:
en lacerio sin fruto non quiso contender.

Razón de amor

Qui triste tiene su coraçón
benga oír esta razón.
Odrá razón acabada,
feita d'amor e bien rimada.
Un escolar la rimó
que siempre duenas amó;
mas siempre ovo trianҫa
en Alemania y en Françia,
moró mucho en Lombardía
por aprender cortesia. (v. 1-10) [...]
En mi mano pris' una flor,
sabet, non toda la peyor
e quis' cantar de fin amor.
Mas vi venir una doncela,
pues naçí, non vi tan bella;
blanca era e bermeja,
cabelos cortos sobr'ell oreja,
fruente blanca e loçana,
cara fresca como mançana; (v. 53-61) [...]
De las flores viene tomando,
en alta voz d'amor cantando.
E deçía: "¡Ay, meu amigo,
si me vere yamás contigo!
Amet' sempre e amaré
cuanto que biva seré.
Porque eres escolar
quisquiere te devría más amar.
Nunqua odí de homne deçir
que tanta bona manera ovo en sí. (v. 76-85)

El mester de clerecía del *Libro de Apolonio* presenta una métrica regular en consonante, la cuaderna vía, que es apta para mostrar un saber académico, propio del trivium, "Com' era Apolonio de letras profundado,/ por solver argumentos era bien dotrinado" (22ab). Este saber, de fuentes escritas ("tenié sus escritos, sus estorias notadas", 31b), se desarrolla en las cortes o en el ámbito académico propio de la formación clerical (esto es, universitaria).

Por su parte, la *Razón de amor*, poesía clerical en pareados de medida fluctuante, utiliza un saber escolar divulgado. Se presenta como la obra de un "Un escolar [...]/que siempre dueñas amo". Utiliza el saber aprendido en su formación académica para desarrollar su saber en ámbitos paraescolares, como es en este caso el ocio amoroso en el que muestra la "cortesía" aprendida con el fin de triunfar en amores: "Por que eres escolar /quisquiere te devria mas amar". Esta clerecía divulgativa va a tratar temas propios del ocio goliárdico (*Razón de amor*), de polémicas cortesanas sobre el amor de caballero o de clérigo (*Elena y María)* o de divulgación devocional (hagiografías en pareados).

Por sus funciones, esto es, por el fin que pretende alcanzar el autor con su obra, hay dos grandes tipos de poesía de clerecía: la clerecía devocional y la clerecía cortesana. La clerecía devocional compone

una poesía para la predicación y el culto. En cuaderna vía tendremos el mester devocional de Berceo, el *Poema de Fernán González* y la *Vida de san Ildefonso* del beneficiado de Úbeda (y la versión aljamiada de esta literatura devocional aplicada al Islam y al judaísmo). En pareados tendremos los poemas clericales de la *Vida de santa Mª Egipciaca* y del *Libro de la infancia y muerte de Jesús*.

La clerecía cortesana produce una literatura para la formación de nobles. En cuaderna vía contamos con el mester cortesano del *Libro de Alexandre y el Libro de Apolonio* (y los restos del perdido *Cantar del rey Alfonso) y el Rimado de Palacio* del Canciller Ayala. En pareados contamos con la clerecía del debate de *Elena y María*. En cuartetas tenemos la clerecía del *Poema de Alfonso Onceno* de Rodrigo Yáñez.

Junto a estas clerecías hay, al menos, otras dos clerecías de funciones muy específicas. En primer lugar podemos señalar una clerecía escolar que viene a ocupar los ocios o las necesidades formativas de clérigos en formación. Está escrita para difundirse entre los estudiantes de la época. En pareados, tenemos el debate de clerecía de *Razón de amor.* En cuaderna vía contamos con un amplio conjunto de poemas: *Castigos y ejemplos de Catón*, *Libro de miseria de omne*, *Proverbios del sabio Salomón* y *Libro de buen amor* de Juan Ruiz.

Por otro lado contamos con la clerecía aljamiada escrita en caracteres árabes o hebreos pero compuesta en castellano en formas cercanas a la cuaderna vía o alejadas de ella. En formas vinculadas a la cuaderna vía contamos con el *Poema de Yuçuf* (árabe) y *el Poema de Yósef* (hebreo), la *Alhotba arrimada o Sermón del Ramadán* y el *Poema en alabanza de Mahoma.* En cuartetas alejadas de la cuaderna vía contamos con los *Proverbios morales* de dom Seb Tob.

D. La poesía de clerecía en pareados y cuartetas

Aunque inicialmente la crítica vinculó esta poesía en pareados al mester de juglaría, actualmente se consideran obras de una clerecía divulgativa con influencia juglaresca pero de naturaleza, en definitiva, culta. Ello no empece que pudieran difundirse por medio de juglares (al igual que ocurría con la poesía gallego-portuguesa), sobre todo en aquellos poemas de mayor contenido cortesano, como es el caso del debate *Elena y María*. Los poemas del XIII se agrupan en dos géneros: los debates y las hagiografías.

Tres son los poemas de debate que conservamos:

- *Disputa del alma y el cuerpo*. Traduce el poema francés *Un samedi par nuit* dentro de la tradición de la *Visio Philiberti.* Es un breve fragmento transmitido en un manuscrito de 1201.
- *Razón de amor con los denuestos del agua y el vino* (h. 1205). Se compone de 258 versos. Dentro de la estructura de una *visio* goliardesca tiene dos partes: 1) un poema amoroso-alegórico (la *Razón*) que conoce las tradiciones de la poesía de su época (poesía trovadoresca, cantigas d'amigo, poesía erótica de los goliardos) y se desarrolla como un encuentro de amores entre un escolar y una misteriosa dama que aparece en el *locus amoenus* del huerto de forma similar a como ocurre en varios poemas de los *Carmina Rivipullensia* (en especial *De somnio);* 2) Un poema potatorio de tradición goliardesca basado en la *Denudata veritate* y en el *Goliae Dialogus* en la que el agua y el vino discuten violentamente sobre quien es más importante. La obra tiene un explicit en latín que atribuye su factura a Lupus de Moros, discutiendo la crítica si es su autor o su copista (opinión mayoritaria).

- *Elena y María*. Es un debate cortesano de la segunda mitad del XIII en el que dos enamoradas (Elena y María) discuten sobre quién es más cortés como amador si el clérigo (amigo de María) o el caballero (amigo de Elena). La obra carece de principio y final, por lo que no sabemos quien de los amantes triunfa en el juicio de amores final.

Dos son las hagiografías en pareados:

- *Libro de la infancia y muerte de Jesús o LLibre dels tres reis d'Orient*. Se conserva en un manuscrito de la Biblioteca de San Lorenzo del Escorial (K-III-4) junto a la *Vida de Santa María Egipciaca* y el *Libro de Apolonio*. No se conoce su fuente y la obra (mal titulada en catalán por la escena de su incio) ha sido retitulada por su editor Manuel Alvar advirtiendo la típica estructra de las hagiografías en pareados que articulan su historia en dos momentos: antes y después de la conversión. La historia que realmente relata esta hagiografía es la de San Dimas, el buen ladrón, que se encuentra con Jesús cuando huye a Egipto (Infancia) y se convierte con él en la cruz (Muerte), por lo que podría denominarse *Vida de san Dimas*.
- *Vida de Santa María Egipciaca*. Proviene de la *Vie de Sainte Marie l'Egiptienne*. En 1450 versos relata la vida de esta santa cuya leyenda proviene del siglo VII. Santa María Egipciaca gozá de una amplia devoción medieval como ejemplo de arrepentimiento y penitencia, ya que de una vida inmoral como prostituta pasó a una vida eremítica en el desiento en la que durante cuarenta años purificó su alma.

En el siglo XIV la poesía clerical en pareados desaparece y su lugar lo ocupa la cuarteta. Dos son las obras que conservamos:

- *Poema de Alfonso XI* de Rodrigo Yáñez. Escrito en 1348 es una crónica rimada del reinado de Alfonso XI, desde 1312 hasta la toma de Algeciras en 1344. Se conserva en un manuscrito del XV de la Real Academia de la Lengua con el final trunco.
- *Proverbios morales* de don Sem Tob. Rabino de Carrión, tiene una obra literaria en hebreo que se hace doblemente aljamiada en los *Proverbios*, ya que esta obra transvasa la literatura sapiencial hebrea a cuartetas hexasilábicas castellanas y se conserva en diversos manuscritos, siendo el más antiguo aljamiado (esto es, escrito en alfabeto hebreo). Habiendo sido servidor en la corte de Alfonso XI dirige su obra a Pedro I buscando la protección del rey para con su pueblo. La obra se compuso al comienzo del reinado de Pedro I.

1.2. La poesía del mester de clerecía

A. Características de la poesía del mester de clerecía

Como hemos visto en el epígrafe anterior, la poesía culta de los siglos XIII y XIV cabe denominarla poesía de clerecía. Esta poesía se realiza en dos variedades métricas: en cuaderna vía y en otras formas métricas. En la actualidad, la crítica reserva la etiqueta de mester de clerecía para la poesía castellana de los siglos XIII y XIV escrita en cuaderna vía. Teniendo en cuenta esta precisión vamos a caracterizarla desde un texto prologal que viene considerándose un auténtico manifiesto de esta escuela literaria, el exordio del *Libro de Alexandre*:

> 1. Señores, si queredes   mi serviçio prender,
> querríavos de grado   servir de mi mester;
> deve de lo que sabe   omne largo seer,
> si non, podrié en culpa   e en riebto caer.

2. Mester traigo fermoso, non es de joglaría,
mester es sin pecado, ca es de clerezía
fablar curso rimado por la quaderna vía,
a sílabas contadas, ca es grant maestría.

3. Qui oir lo quisiere, a todo mi creer,
avrá de mí solaz, en cabo grant plazer,
aprendrá buenas gestas que sepa retraer,
averlo an por ello muchos a connoçer.

4. Non vos quiero grant prólogo nin grandes nuevas fer,
luego a la materia me vos quier' acoger;
el Crïador nos dexe bien apresos seer,
si en algo pecarmos, Él nos deñe valer

5. Quiero leer un livro d'un rey, noble, pagano,
que fue de grant esfuerço, de coraçón loçano,
conquiso tod'el mundo, metiólo so su mano;
terném, si lo cumpliere, por non mal escrivano.

A la vista de este exordio poético, tres son las características que pueden individualizar a la poesía del mester de clerecía.

1. La *maestría universitaria*. La poesía del mester muestra el claro orgullo del saber: "es de clerecía" (2b), de cultura, "non es de joglaria" (2a), de entretenimiento, de diversión. Esta cultura es claramente universitaria, ya que tiene que ver con la enseñanza culta medieval: ofrece un servicio ("mi serviçio prender,/querríavos de grado servir de mi mester", 1ab) cuyo "mester" (oficio) es enseñar el saber ("deve de lo que sabe omne largo ser", 1c) y su resultado es el aprendizaje ("aprendrá buenas gestas", 3c), siguiendo la tópica clásica de enseñar deleitando ("avrá de mí solaz, en cabo grant placer", 3b). Esta enseñanza se hace desde el orgullo intelectual de quien tiene "grant maestría" (2d), grado universitario de la época, y domina la lectura ("Quiero leer...", 5a), y la escritura ("non mal escribano", 5d), solo al alcance de los muy cultos en la Edad Media.

2. La *transmisión del saber*. Los autores del mester de clerecía suelen seguir en sus obras un texto base en latín, que denominan dictado, que van adaptando, ampliando o reduciendo en su poema romance. Este contenido escrito se difunde de manera oral, tal y como se solía hacer en la enseñanza medieval, creándose un doble circuito comunicativo:

   a. Lectura en voz alta de la obra escrita compuesta utilizando fuentes escritas (latinas generalmente): "Quiero leer un livro d'un rey, noble, pagano" (5a).

   b. Los clérigos, que han escuchado la lectura de la obra, la difunden entre los analfabetos o personas sin acceso al latín repitiendo sus contenidos (que no sus expresiones literales) mediante la predicación o el consejo: "Qui oir lo quisiere, a todo mi creer.../ aprendrá buenas gestas que sepa retraer [volver a contar de memoria], /averlo an por ello muchos a connoçer" (3abc).

3. El *arte de la cuaderna vía*. Tal como precisa la copla 2 del *Libro de Alexandre,* la poesía del mester de clerecía se caracteriza por "fablar curso rimado por la quaderna vía", esto es, por el uso de una métrica especial que la crítica denomina cuaderna vía. Esta métrica se caracteriza por tres elementos:

   a. "a sílabas contadas" (2d), utilización de un verso isométrico alejandrino (de 14 sílabas), dividido en dos hemistiquios

heptasílabos. Este verso, aunque de origen francés, se mide a la manera latina, esto es, con dialefa. La dialefa consiste en renunciar sistemáticamente a la sinalefa con la que se miden los versos castellanos. Por ello, por ejemplo, el famoso verso "mester es sin pecado, ca es de clerecía", mide 14 sílabas porque lo escandimos así: "mes/ter /es /sin/ pe/ca/do,/= 7 + ca /es/ de/ cle/re/zí/a =7 (14). Obsérvese que se ha renunciado, por dialefa, a hacer la sinalefa "ca_es", porque entonces el verso sería de 13 sílabas métricas.

b. "por la quaderna vía". La cuaderna vía da nombre a una estrofa de la poesía medieval latina denominada tetrástofo monorrimo, aunque el verso de la cuaderna vía castellana proviene de la adaptación del alejandrino francés. Esta estrofa está compuesta por cuatro versos que comparten la misma rima consonante y que forman una unidad sintáctica, pues no cabe el encabalgamiento entre estrofas.

c. La utilización de la retórica culta. Tanto en el lenguaje, con abundantes latinismos, como en los recursos literarios, en especial los vinculados a la amplificatio (ampliación de la fuente) o la abreviatio (reducción de la fuente), y en los tópicos utilizados el mester de clerecía muestra su carácter culto. En el texto la estrofa 4 se dedica a desarrollar el tópico culto de la brevitas, la promesa de un desarrollo breve ("Non vos quiero grant prólogo nin grandes nuevas fer, / luego a la materia me vos quier' acoger", 4ab).

B. Etapas de la poesía del mester de clerecía

Aunque hay todavía muchas obras de datación incierta en la poesía en cuaderna vía conservada en los siglos XIII y XIV, atendiendo a los principales textos conservados (y a su datación más aceptada), cabe articular tres etapas creativas en el mester de clerecía:

1. *La cuaderna vía del XIII*, compuesta hasta el último tercio del siglo. Es la etapa de formación de la escuela poética y a ella pertenecen las obras canónicas que responden a las características deducidas del exordio del *Libro de Alexandre*, en especial a la regularidad métrica de la cuaderna vía. Las obras mantienen una ideología feudal en la que se defienden las relaciones feudovasalláticas tanto en las obras de materia política como en las obras de contenido religioso (en este caso transformado en vasallaje espiritual). Las obras propias de este periodo son:

   - *Libro de Alexandre*, h. 1225.
   - Las obras de Gonzalo de Berceo.
   - *Libro de Apolonio*. Poema de mediados del siglo XIII se conserva en un manuscrito de la Biblioteca de San Lorenzo del Escorial (K-III-4) junto a la *Vida de Santa María Egipciaca* y *Libro de la infancia y muerte de Jesús*. El *Apolonio* desarrolla el concepto de cortesía clerical relatando la historia de un rey cristiano que vence gracias a su saber y virtud las distintas adversidades que a lo largo de doce viajes intentan interrumpir la continuidad legítima de su linaje. Aunque la obra trata el tema de la *Historia Apolonii Regis Tyrii*, novela bizantina de los siglos V o VI, su modelo parece ser una versión anterior del siglo III.
   - *Poema de Fernán González*. El poema en cuaderna vía se basa en un perdido *Cantar de Fernán González* en el que Castilla se independiza de sus enemigos naturales: los navarros, los árabes y los leoneses. En la versión en cuaderna vía se oculta

el enfrentamiento antileonés y se justifica la independencia mediante un contrato por la venta de un caballo y un azor, tal como asume Alfonso X en su *Estoria de España* crónica en la que se prosifica el *Poema*. Su redacción, vinculada al monasterio de San Pedro de Arlanza, se fecha a comienzos de la segunda mitad del XIII. Se conserva en un manuscrito del XV, muy deturpado e incompleto, por lo que no conocemos su final.

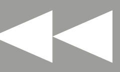
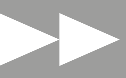
2. *Los epígonos del mester*. De finales del siglo XIII a principios del siglo XIV la cuaderna vía comienza a evolucionar admitiendo algunas estrofas de hemistiquios octosilábicos (y haciendo a sus versos octonarios). Estas estrofas alternan con la cuaderna vía regular en alejandrinos. En sus contenidos se advierte un aumento de la crítica social en su temática sapiencial o religiosa. Las principales obras de este periodo serían:

   - *Libro de miseria de omne*. Probablemente redactado a principios del XIV, esta obra didáctica es conocida por Juan Ruiz al redactar su *Libro de buen amor*. El poema se basa en el *De comtemptu mundi* de Inocencio III, tratado moral de gran difusión en la España medieval que desarrolla el tópico del menosprecio del mundo.
   - *Vida de san Ildefonso* del beneficiado de Úbeda. Se trata de una hagiografía realizada entre 1303 y 1309 vinculada a la ciudad de Toledo, realizada por un clérigo culto. Utiliza como dictado el *Beati Ildefonsi Elogium* de san Julián de Toledo.
   - *Castigos y exemplos de Catón*. De este romanceamiento de los *Disticha catonis* de Catón de Útica contamos con una versión larga probablemente de finales del XIII (aunque solo se conserva en impresos del XVI). Recientemente se ha descubierto una versión más corta e independiente que glosa una estrofa de los *Castigos* y que ha sido titulada como *Catón glosado* por su editor.
   - *Proverbios de Salamón*. Se conserva en dos versiones diferentes. Una primera del XIV, quizás coetánea al *Libro de buen amor*, y una segunda, que selecciona doce estrofas de la anterior, transmitida en el siglo XV y luego difundida en pliego suelto hacia 1520. La obra pretende denunciar los diversos pecados estamentales y los engaños del mundo.

3. *La evolución de la cuaderna vía del XIV.* Conforme avanza el siglo la cuaderna vía va sufriendo más irregularidades métricas (rompe su unidad sintáctica, por ejemplo en Juan Ruiz, tiene menos de cuatro versos en algunos poemas aljamiados, etc.). Sus principales obras responden a dos modelos creativos: los cancioneros y el mester aljamiado.

   Los cancioneros del siglo XIV hacen convivir a la cuaderna vía con otras formas líricas (como ya hiciera la *Historia Troyana Polimétrica* a finales del siglo XIII). En su temática aumentan los contenidos críticos. Dos son los cancioneros del mester de clerecía: el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz y el *Rimado de Palacio* del Canciller Ayala.

   El mester aljamiado reinterpreta culturalmente la función de transmisión del saber propia del mester de clerecía para ponerla al servicio de la cultura islámica o, en menor medida, de la judía. La cuaderna vía sufre profundas irregularidades, no solo por su adaptación a una métrica más familiar a los nuevos contenidos culturales que transmite, sino también por estar transcrita en los alfabetos árabe o hebreo. Las principales obras conservadas son:

- El *Poema de Yúçuf*. Relata la historia bíblica de José según su versión coránica en cuaderna vía. Transcrito en caracteres árabes, se conserva en dos manuscritos aragoneses. Por su parte, las *Coplas de Yósef* desarrollan también la historia bíblica de José según su versión judía. Utiliza el alfabeto hebreo en las dos fragmentos conservados. En su métrica utiliza la cuaderna vía y técnicas de versificación hebrea como la rima interna y el final forzado de cada estrofa con el nombre del protagonista (*Yósef)*.
- Varias composiciones aljamiadas vinculadas a la religión islámica árabe como son: 1) *la Alhotba arrimada o Sermón del Ramadán*, compendio básico de la doctrina islámica compuesta en pareados octosílabos y en cuaderna vía, o 2) el *Poema en alabanza de Mahoma*, obra sobre aspectos prodigiosos de la vida del profeta (especialmente su nacimiento y el origen del Islam) narrados en cuaderna vía de hemistiquios octosílabicos con dos rimas distintas en la estrofa.

C. El *Libro de Alexandre*

El *Libro de Alexandre* viene siendo considerado por la crítica el primer poema del mester de clerecía. Se conserva en dos manuscritos y varios fragmentos. El manuscrito O del siglo XIV, que perteneció al Duque de Osuna y se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. V-5-n.º 10), fue publicado por Tomás Antonio Sánchez en 1782 y contiene numerosos leonesismos. El manuscrito P del siglo XV, conservado en la Biblioteca Nacional de París (manuscript espagnol 488), está escrito con numerosos aragonesismos.

Su fecha de composición oscila, según los críticos, entre 1202 y 1228, pareciendo la más probable hacia 1225, época de esplendor de la universidad de Palencia, centro escolar con el que viene vinculándose su creación. Su autoría es discutida debido al cruce de atribuciones que tienen los manuscritos. O, en mitad de la obra, indica que su autor es Gonzalo, pero en el explicit indica que lo escribió Juan Lorenzo de Astorga. Por su parte, P atribuye en el cuerpo de la obra la autoría a Lorente y en el explicit a Gonzalo de Berceo. La crítica actual no da por buena ninguna de estas atribuciones y considera a Lorenzo de Astorga el copista de O ("escrivio") y a Gonzalo de Berceo una atribución falsa para amparar bajo su prestigio la copia de una obra anónima. Por otra parte, la gran cultura de la obra y las múltiples fuentes utilizadas están llevando a suponer una autoría de taller, bajo la dirección de un maestro, vinculada a la universidad de Palencia.

La obra relata en unas 2675 estrofas la vida de Alejandro Magno, el mayor ejemplo de poder en la Edad Media pues, a sus ojos, conquistó el mundo, ya que su poder se extendió por los tres continentes conocidos: Europa (Grecia), África (Egipto) y Asia (Oriente Medio, de Turquía hasta Persia y la India). Utiliza una gran riqueza de fuentes (*Historia de Preliis*, *Roman d'Alexandre* de Alexandre de Bernay y de Lambert li Tors; *Ilias latina*; biografía de Alejandro de Quinto Curcio; *Metamorfosis* de Ovidio, la Biblia, etc.), aunque su dictado básico es el poema en hexámetros latinos *Alexandreis* de Gautier de Châtillon (h. 1180).

El relato responde a la siguiente estructura:

I: INTRODUCCIÓN: 1-6. (0,2 % de la extensión del poema)

II: RELATO: 7-2669. (99,6 % de la extensión del poema)
1. Infancia y juventud: 7-198. (7,2 %)

2. Grandes conquistas: 199-2265.(77,3 %)
   · Grecia: 199-244. (1,8 %)
   · Darío y Persia: 245-1967. (64,4 %)
   · India: 1968-2265. (11,1 %).
3. Pecado y muerte: 2266-2669. (15,1 %)

III: CIERRE: 2670-2675. (0,2 %)

La obra es un *speculum principis* posiblemente vinculado a Fernando III o a Alfonso VIII. En él se ofrece todo un tratado sobre cómo ha de ser el rey. En el relato de su Infancia y juventud se desarrolla la formación del rey, que ha de ser noble y clérigo (esto es, letrado, culto). En sus grandes conquistas Alejandro desarrolla un gobierno ejemplar en los tres ámbitos de la política medieval. En Grecia asegura y unifica su reino. En su enfrentamiento contra Darío defiende su reino de sus enemigos naturales (los reinos vecinos). En su expedición a la India muestra cómo ha de ser la expansión del reino más allá de sus enemigos naturales (lo que propiciará a finales de la Edad Media las aventuras marítimas de portugueses y castellanos). Por último, el escritor medieval ha de justificar por qué un rey ejemplar muere en la cima de su reinado. Para ello en el relato de su muerte utiliza un doble motivo popular y culto. El motivo popular es la traición, tan conocido en la épica, por lo que será envenenado por el traidor Antípater. El motivo culto será la justificación moral de su muerte por incurrir en el pecado de soberbia al no conformarse con dominar la tierra, queriendo conquistar el mar y los cielos. Por esta soberbia permite Dios su perdición, aunque morirá como un soberano ejemplar ordenando su reino en sus palabras finales.

El *Libro de Alexandre* no está dirigido directamente a la lectura del rey o de sus nobles, sino que se utiliza para la formación una función esencial en las cortes del XIII: la del consejero. El desarrollo cortesano del siglo XIII, en el que se judicializan mucho más las relaciones que en los siglos anteriores, hace que el noble deba participar en reuniones o consejos donde debe dar razones de sus posiciones y propuestas. Para ello, los nobles necesitan formarse a través de clérigos que les transmitan la formación fundamental para ejercer estas nuevas labores cortesanas. A estos clérigos, ayos o consejeros, se dedicará un conjunto de literatura para la formación de nobles que ellos han de trasladar de forma oral a sus pupilos. Por ello la forma de preguntas y respuestas será la base de esta formación nobiliaria, que dejará huella estructural en las colecciones de sentencias y, sobre todo, de exemplos del siglo XIII. En esta literatura de formación nobiliaria destacará como tema Alejandro Magno, por ser el rey que conquista el mundo, y como figura de consejero, ayo o preceptor, Aristóteles, el maestro histórico de Alejandro Magno y el filósofo por excelencia a partir del siglo XIII.

En el siguiente fragmento del *Alexandre* puede observarse este peculiar sistema de formación de nobles para el gobierno y el consejo mediante el consejero, ayo o preceptor:

48. Pagós don Aristótiles mucho de la razón,
entendió que non era en vano su missión.
«Oid» -dixo-, «infant, un poco de sermón,
por que podedes más valer toda sazón».

49. Respuso el infant, -nunca viestes mejor-:
«yo so tu escolar, tú eres mi doctor;
espero tu consejo como del Salvador,
aprendrél que dixierdes müy de buen amor».

50. El niño man'a mano toliόse la capiella,
posól çerca 'l maestro, a los pies de la siella,
dava grandes sospiros, ca tenié grant manziella,
pareçiés la rencura del cuer en la maxiella.

51. Començó Aristóteles com' omne bien letrado:
«Fijo» -dixol-, «a buena edat sodes llegado
de seer omne bueno, tú lo as aguisado,
si levarlo quisierdes com lo as compeçado.

52. »Fijo eres de rey, tú has grant clerezía,
en ti veo aguçia qual para mí querría,
de pequeño demuestras muy grant cavallería,
de quantos höy biven tú as grant mejoría.

D. El *Libro Rimado de Palacio* del Canciller Ayala

La última obra del mester de clerecía se la debemos a un noble letrado, Pero López de Ayala (1332-1407), que terminó su vida siendo Canciller de Castilla. Su obra, vinculada a la corte Trastámara desde su iniciador Enrique II, está vinculada a la justificación de la actuación política de un noble comprometido con las banderías de la Castilla de su época. Su biografía y su obra las veremos al estudiar la historiografía medieval, pues su prosa fue fundamental para consolidar el género historiográfico de la crónica real. Atenderemos aquí solo a su obra poética recogida en su *Libro rimado de Palacio*.

La obra se ha transmitido en diversos testimonios mal conservados, entre los que destacan el manuscrito N (ms 4055 de la Biblioteca Nacional de Madrid) y el E (manuscrito H-III-19 de la Biblioteca del Monasterio del Escorial), que puede ser una posible revisión del autor. Junto a ellos se conservan diferentes fragmentos: P (ms Esp. 216 BN París, Decir sobre la Iglesia) y C (*Cancionero de Baena*, ms. Esp. 37 BN París)

Su composición se alarga durante cerca de 40 años, siendo los que siguen los hitos de sus etapas creadoras: 1367, 1378, 1385, 1398 y 1403. Su contenido es una compleja justificación personal que adopta la forma de cancionero moral de un cortesano. Por ello se articula en dos partes bien diferenciadas:

- *1ª: Confesión personal y fechos del Palacio,* que en 919 estrofas desarrolla una denuncia satírica de la corrupción cortesana.
- *2ª:Glosa de las Morales de San Gregorio* que a lo largo de 1200 estrofas presenta la figura de Job, símbolo nobiliario que sirve para justificar el fracaso político como prueba divina y no como resultado del error personal o moral de quien lo sufre.

Junto a la la cuaderna vía, de la copla 705 a la 887, el *Rimado* incluye un cancionero cortesano en castellano con formas de tradición galaico-portuguesa y provenzal, escritas en sextillas, redondillas y alejandrinos.

1.3. La obra de Gonzalo de Berceo

A. El maestro Gonzalo de Berceo

Gonzalo de Berceo es el primer autor conocido por su nombre de la literatura castellana. Contamos con una serie de documentos de la época y un conjunto de datos incluidos en sus versos que nos permiten trazar una ligera semblanza de su figura. Sabemos recientemente, por un documento de 1212, que se llamaba *Gundissalvus Michaelis de*

Berceo, miles, esto es, Gonzalo Miguélez o hijo de Miguel y de familia noble. Debió nacer hacia 1196 y posiblemente murió hacia 1252, aunque sabemos por un documento que en 1262 había fallecido. Se formó como clérigo siendo ordenado diácono en 1221 y firma como sacerdote secular en documentos de 1240. Aunque está vinculado al Monasterio de san Millán no fue monje, sino clérigo secular, esto es, dependiente del obispo de la diócesis.

Por su obra sabemos que es un autor culto, a pesar de que fingiese no saber latín al comienzo de la *Vida de santo Domingo de Silos*:[4]

> Quiero fer una prosa   en román paladino,
> en qual suele el pueblo   fablar con so vezino,
> ca non so tan letrado   por fer otro latino;
> bien valdrá, como creo,   un vaso de bon vino.   c. 2.

Por el contrario fue un autor que pudo tener formación universitaria en la universidad de Palencia. Al comienzo de los *Milagros de Nuestra Señora* se nombra con un título universitario: "Yo maestro Gonçalvo de Verçeo nomnado"(2a).

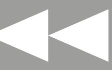
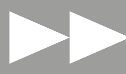
En la falsa atribución del explicit del manuscrito P, alguien que parece conocerle, informa que es notario del aban Juan Sánchez del monasterio de san Millán. Un documento de 1246, pero referido a tiempos anteriores, lo señala como maestro de confesión. Sea como fuere, ambas actividades están vinculadas a una formación culta y universitaria.

Este carácter culto se acentúa si observamos la variedad de su obra que se conserva en las copias F (del siglo XIV) y en las copias que en el siglo XVIII realizaron los padres Mecolaeta *Colección Mecolaeta)* e Ibarreta (*Copia Ibarreta*) del perdido códice Q. En ella tenemos una gran diversidad de géneros todos dentro de la poesía religiosa.

Berceo escribió cuatro hagiografías: *Vida de san Millán de la Cogolla, Vida de Santo Domingo de Silos, Poema de Santa Oria y Pasión de San Lorenzo* (incompleta). Estas hagiografías se vinculan a cultos de reliquias propios del monasterio y pretenden desarrollar su culto devocional.

- La *Vida de san Millán*, basada en la *Vita Sancti Aemiliani* de San Braulio (h. 590 – 651), obispo de Zaragoza, actualiza el culto a las reliquias del fundador del monasterio incluyendo junto a sus milagros en vida y en muerte los Votos de Fernán González, por los que toda Castilla se hace vasallo espiritual de su santo protector.
- La *Vida de Santo Domingo de Silos*, venerado en el santuario burgalés cercano a San Millán, con el que mantenía un convenio de colaboración, mantiene un culto como liberador de cautivos y es ejemplo de la labor pastoral benedictina, aspectos que destaca Berceo en su hagiografía. La *Vida* también se conserva en una copia del XIII (h. 1240) conservada en el Monasterio de Silos y en una copia de menor interés del siglo XIV conservada en el Real Academia de la Historia.. El *Santo Domingo* romancea la *Vita Dominici Silensis* de Grimaldo.
- El *Poema de santa Oria* se basa en la vida latina redactada por el monje Munio y hoy perdida. La obra desarrolla la devoción de una santa emparedada, esto es, encerrada en vida en una reducida estancia que gozó de varias visiones celestiales que se relatan en el poema. Tanto en vida como en el culto de las reliquias la santa estuvo recluida en San Millán de Suso.

4 Texto citado según la edición de Aldo Ruffinatto, *La Vida de Santo Domingo de Silos de Gonzalo de Berceo*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1978.

- La incompleta *Pasión de san Lorenzo* se vincula a una ermita cercana al monasterio de San Millán.

Berceo es autor de tres obras marianas: *Milagros de Nuestra Señora, Duelo de la Virgen y Loores de Nuestra Señora*. Estas obras se inscriben en la literatura que se genera en los siglos XII y XIII fruto de las devociones populares desarrolladas a partir del siglo XI. En esta literatura María aparece como madre del género humano, hacedora de milagros y canal de redención.

- Las colecciones de milagros marianos se difunden durante los siglos XII y XIII y la colección de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, es una de las más importantes en lengua romance. Berceo mantiene en el poema un tono emotivo de claro sentimiento devocional.
- Los *Loores de Nuestra Señora* esconden en sus elogios marianos todo un *Compendium historiae salutis* ya que en el diálogo con María se muestra toda la historia redentora de Cristo, señalando también la presencia de María en ella.
- En el *Duelo de la Virgen*, a petición de San Bernardo, María relata la Pasión y Muerte de su Hijo y su valor redentor. En esta obra se incrementa el tono devocional, cercano a la oración, del poeta.

Tres obras litúrgicas completan su producción: *Del sacrifico de la misa, Signos del juicio final e Himnos*.

- *Del sacrificio de la misa* es una obra catequética que explica con detenimiento los cánones de la misa y su sentido, tanto para el celebrante como para los fieles. Además de en los códices de sus obras completas, se conserva en un manuscrito suelto de hacia 1290 conservado en la Biblioteca Nacional (ms. 1533).
- Los *Signos del juicio final* es un breve sermón moral en verso que arranca con la visión apocalíptica de los signos y termina con la descripción del juicio final y las penas del infierno.
- Los *Himnos* son la traducción fiel de tres himnos latinos sobre Cristo, el Espíritu Santo y María.

Sin embargo, esta variedad tiene un profundo nexo común: todas estas obras responden por su género y temática a los tipos de producción religiosa para la formación de predicadores y confesores promovidas por la reforma del IV Concilio de Letrán. La literatura reformista nacida tras el concilio pretende mejorar el culto litúrgico, como las tres obras de Berceo dedicadas a la liturgia como ejemplo de sermón (los *Signos*), como explicación de los cánones de la misa (*Del sacrificio de la misa*) y como traducción de oraciones latinas utilizadas en los oficios litúrgicos (los *Himnnos*). La literatura reformista pretende también suscitar la oración devocional, como hacen las hagiografías en la devoción a cada uno de sus santos y las obras marianas con la devoción a la Virgen María. Materiales y ejemplos para la predicación, una de las líneas fundamentales de la literatura promovida por el IV Concilio de Letrán, se dan en las hagiografías, en las obras marianas y en el poema sobre los *Signos*, auténtico sermón en verso. Este nexo común de su obra, unido al hecho de poder vincular a Berceo documentalmente con el obispo reformista de Calahorra don Juan Pérez (en 1228), permiten considerar a nuestro primer poeta un clérigo reformista del siglo XIII.

B. Los *Milagros de Nuestra Señora*

De la obra de Gonzalo de Berceo destacan los *Milagros de Nuestra Señora* por pertenecer a un género devocional muy extendido en toda

la literatura occidental, tanto latina como romance. A este respecto, la colección berceana se enmarca en el siglo XIII con la anterior colección de Gautier de Coincy (1177-1236), *Miracles de Nostre Dame*, compuesto entre 1214 y 1235, y las posteriores *Cantigas de santa María* de Alfonso X (1221-1284).

El género de los milagros marianos, abundantemente recogido en colecciones mediolatinas, se caracteriza por narrar intercesiones de la Virgen que suscitan una prodigiosa intervención en la vida de los hombres. Con ello los milagros sirven como ejemplos de comportamiento y como motivos de devoción mariana. No se ha podido descubrir la colección latina que ha servido de fuente directa a Berceo como dictado de sus *Milagros*. Sin embargo, las colecciones conservadas en el manuscrito Thott, nº 128, de la Biblioteca Real de Copenhague, o en el manuscrito alcobacense 149 de la Biblioteca Nacional de Lisboa o el manuscrito 110 de la Biblioteca Nacional están muy cercanas a la colección berceana. Solo la larga introducción inicial y el milagro XXV, *La iglesia robada*, carecen de fuente conocida en ninguna de las colecciones latinas.

La colección de Berceo tiene una unidad de concepción más allá de la mera recolección de milagros marianos. En efecto, su autor intenta agruparlos primeramente acogiéndolos bajo una introducción original que no existe en las colecciones anteriores. Por otro lado, todos los milagros comparten no solo el protagonista común, la Virgen María, sino también la intención de mostrarla como medianera de la gracia a la que debe recurrir el devoto.

La obra se nos conserva en el manuscrito F, del siglo XIV, de las obras completas de Berceo propiedad de la Real Academia Española y en las distintas copias del XVIII (en especial la copia Ibarreta) que dan cuenta del manuscrito Q del siglo XIII perdido tras la desamortización de Mendizábal en el siglo XIX. Entre ellos hay una diferencia de orden con respecto al milagro XXV, *La iglesia robada*. F lo incluye como penúltimo milagro, siendo *Teófilo* el último. Las copias que derivan de Q dan como milagro final el XXV. A ello se añade el problema de la distinta fecha que parece tener la colección antes del Milagro XXV y la fecha que en él se señala. El verso 325d hace una referencia al obispo don Tello, como personaje vivo ("ni.l nució más que nuzco yo al bispo Don Tello"), por lo que fecha la colección antes de 1246, año de su muerte. Sin embargo, el milagro XXV en sus versos 869ab hace una referencia al rey Fernando III como ya muerto ("En el tiempo del rey de la buena ventura / Don Ferrando por nomne") por lo que tiene que ser posterior a 1352. La explicación de estas fechas puede darse desde la hipótesis de una doble redacción. La primera tendría una colección de XXIV milagros y concluiría con el Milagro de *Teófilo*, cuyo final se subraya con una tópica estrofa de cierre (866). El Milagro XXV vendría a añadirse con una doble función. Por un lado cerraba simétricamente la colección en Castilla, ya que se había iniciándo con un milagro en Toledo (el primero dedicado a la casulla de san Ildefonso). Por otro actualizaba la eficacia de la intercesión mariana, ya que la testimoniaba viva en la Castilla de mitad del XIII.

C. Estructura y significado de los milagros berceanos

Los veinticinco milagros berceanos, con independencia de la trama de su relato o su extensión, responden uniformemente a una misma estructura narrativa. Como cabe advertir en los milagros I, *La casulla de san Ildefonso*, y XVI, *El niño judezno*, este es en esquema el modelo estructural de miraculum:

- Exordio de enlace (milagro I, estrofa 47/ milagro XVI, estrofas 352-353): En él se inicia el relato enlazándolo con el milagro anterior o, en este caso, con la introducción. En ocasiones este exordio falta, comenzando directamente el caso de auxilio:[5]

En Espanna cobdicio   de luengo empezar,
en Toledo la magna,   un famado logar,
ca non sé de cuál cabo   empieze a contar,
ca más son que arenas   en riba de la mar.   c. 47.

- I: Presentación del caso de auxilio. El relato del milagro, como tal, se articula en una estructura bimembre de necesidad del devoto e intervención mariana. En esta primera parte se presenta la necesidad de auxilio o de intervención mariana. Para ello se presenta al personaje protagonista (I,48-49 y 67/ XVI, 354-355), a su acto piadoso de devoción o de irreverencia (I, 50-56 y 68-69/ XVI, 356-358) y la necesidad de auxilio o merecimiento del premio o castigo (I, 57-58 y 71/ XVI, 359-364). En breve síntesis presentamos su presencia en el del milagro I, que presenta una doble estructura de premio y castigo porque estructuralmente son dos milagros yuxtapuestos:

Premio

48. En Toledo la buena,   essa villa real,
que yaze sobre Tajo,   essa agua cabdal,
ovo un arzobispo,   coronado leal,
que fue de la Gloriosa   amigo natural.

50. Siempre con la Gloriosa   ovo su atenencia,
nunqua varón en dueña   metió mayor querencia,
en buscarli serviio   metié toda femencia;
facié en ello seso   e buena providencia.

57. Señor Sant Illefonso,   coronado leal,
fazié a la Gloriosa   festa muy general;
fincaron en Toledo   pocos en su ostal,
que non fueron a missa   a la sied obispal.

Castigo

67. Alzaron arzobispo   un calonge lozano,
era muÿ sovervio   e de seso liviano;
quiso eguar al otro,   fue en ello villano,
por bien non je lo tovo   el pueblo toledano.

68. Pósose enna cátedra   del su antecessor,
demandó la cassulla   que.l dió el Criador;
disso palabras locas   el torpe pecador,
pesaron a la Madre   de Dios Nuestro Señor.

71. Mandó a los ministros   la casulla traer
por entrar a la missa,   la confessión fazer,
mas non li fo sofrido,   nin ovo él poder,
ca lo que Dios non quiere   nunca puede seer

- II: Auxilio mariano. Ante la petición del devoto, o la irreverencia del pecador, María interviene auxiliando, premiando o castigando

5 Los textos de los *Milagros* se toman de la edición de Fernando Baños, Barcelona, Crítica, 1997.

(I, 59-66 y 72/ XVI, 365-373). Veamos esta intervención en el milagro I:

Premio

60. Fízoli otra gracia cual nunca fue oída:
dioli una casulla sin aguja cosida;
obra era angélica, non de omne texida,
Fablóli pocos viervos, razón buena, complida.

Castigo

72. Pero que ampla era la sancta vestidura,
issióli a Sïagrio angosta sin mesura;
prísoli la garganta como cadena dura,
fue luego enfogado por la su grand locura.

- Moralización de cierre. Muchos milagros concluyen con una moralización de cierre que extrae la lección devocional del relato, aunque en ocasiones esta moralización puede faltar (I, 73-74 / XVI, 374-376). Esta es su presencia en el milagro I:

73. La Virgen gloriosa estrella de la mar,
sabe a sus amigos gualardón bueno dar:
bien sabe a los buenos el bien gualardonar,
a los que dessierven sábelos mal curar.

74. Amigos, atal Madre aguardarla debemos,
si a ella sirviéremos, nuestra pro buscaremos,
onraremos los cuerpos, las almas salvaremos,
por pocco de servicio grand gualardón prendremos.

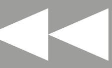
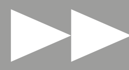
- Transición narrativa. El milagro puede cerrarse con una transición narrativa hacia el milagro siguiente u omitirla (falta/ XVI, 377). Al faltar en el milagro I, incluimos la del milagro XVI:

377. Por provar esta cosa que dicha vos avemos,
digamos un exiemplo fermoso que leemos:
cuando fuere contado, mejor lo creeremos,
de buscarli pesar más nos aguardaremos.

Temáticamente en la colección nos encontramos con tres tipos de milagros:

- Milagros de premio o castigo: En su argumento la Virgen María premia o castiga al protagonista (ej. I, La casulla de san Ildefonso, XXV La Iglesia robada).
- Milagros de perdón o salvación: en su argumento la Virgen María salva física o espiritualmente al protagonista (ej. XVI, el judezno, XIX Un parto maravilloso).
- Milagros de crisis: en ellos la Virgen María hace un prodigio o ayuda al protagonista para que pueda cambiar su vida, no para salvarlo ni para premiarlo, sino para que pueda ser mejor devoto suyo (ej. Mil. IX, El clérigo ignorante, XXIV Teófilo).

En cuanto a su significado, los *Milagros de Nuestra Señora* responden a una ideología que podemos denominar vasallaje espiritual. Con él se pretende promover la devoción, mediante un culto mariano que esconde un feudalismo a lo divino. Por él, María establece un pacto con sus devotos: la intercesión mariana a cambio de una prestación personal consistente en un servicio piadoso realizado por el devoto. Con ello, al demostrarse la protección mediadora de María, el

ejemplo piadoso de cada milagro suscita la alabanza en el culto que es vasallaje espiritual en la devoción activa o en la conversión de los oyentes identificados con el protagonista del relato.

Este vasallaje espiritual se formula de manera explícita en las estrofas finales del milagro XVI, *El niño judezno*, donde el premio y el castigo de María (374) es fruto del comportamiento del devoto (375), aunque siempre se tiene abierta la puerta del arrepentimiento y la conversión (376):

> 374. Tal es Sancta Maria, que es de gracia plena,
> por servicio da gloria, por deservicio pena;
> a los bonos da trigo, a los malos avena,
> los unos van en gloria, los otros en cadena.
>
> 375. Qui servicio li faze, es de buena ventura,
> qui.l fizo deservicio, nació en ora dura,
> los unos ganan gracia, e los otros rencura;
> a bonos e a malos so fecho los mestura.
>
> 376. Los que tuerto li tienen o que la desirvieron,
> d'ella mercet ganaron si bien ge la pidieron;
> nunqua repoyó ella a los que la quisieron,
> ni lis dio en refierta el mal que li fizieron.

Vemos un ejemplo de este vasallaje en el servicio del judezno devoto a lo largo del milagro XVI. En primer lugar, el judezno realiza un acto piadoso concreto, la comunión el día de Pascua: "En el día de Pascua, domingo grand mañana,.../ comulgó con los otros el cordero sin lana" (356). Esta práctica de piedad la realiza el judío con una especial veneración a la Virgen: "Mientre que comulgavan.../ vío sobre'l altar una bella figura (357).../ pagóse d'ella mucho,cuanto más la catava/ de la su fermosura más se enamoraba" (358).

Este servicio devoto producirá un acontecimiento milagroso y cotidiano ante su estado de necesidad. Por ello, cuando el padre hace necesario socorrer a su hijo en peligro de muerte ("Príso esti niñuelo el falso descreído.../ dio con él en el fuego bravament encendido./¡Mal venga a tal padre que tal faze a fijo!, 363)", la Virgen lo protegerá con el prodigio:

> El fuego, porque bravo, fue de grand cosiment:
> non li nuzió nin punto, mostróli buen talent,
> el niñuelo del fuego estorçió bien e gent;
> fizo un grant miráculo el Rey Omnipotent. c. 365.

Para que no quede duda de que este es un prodigio promovido por la protección feudal de María el autor lo explicita y lo pone en relación con la ingenua devoción mostrada por el protagonista y así crece la devoción de todo el pueblo que le dedica a María oraciones y celebraciones (fiestas) litúrgicas:

> 369. Recudiólis el niño palavra señalada:
> "La dueña que estava enna siella orada
> con su fijo en brazos sobre'l altar posada,
> éssa me defendié, que non sintía nada.
>
> 370. Entendieron que era Sancta María ésta,
> que lo defendió ella de tan fiera tempesta;
> cantaron grandes laudes, fizieron rica festa,
> metieron est miráculo entre la otra gesta.

2. EL *LIBRO DE BUEN AMOR*

2.1. Composición y transmisión del *Libro de buen amor*

A. Juan Ruiz, Arcipreste de Hita

El autor es Juan Ruiz, según el propio *Libro de buen amor*:[6]

> 19. E por que de todo bien es comienço e raíz
> la Virgen Santa María, por ende yo, Juan Ruiz,
> Açipreste de Fita, d'ella primero fiz
> cantar de los sus gozos siete, que ansí diz:
>
> 575. Yo, Johan Ruiz, el sobredicho açipreste de Hita,
> pero que mi coraçón de trobar non se quita,
> nunca fallé tal dueña como a vós Amor pinta,
> nin creo que la falle en toda esta cohita.
>
> 845ab «Que yo mucho faría por mi amor de Fita,
> mas guárdame mi madre, de mí nunca se quita».

¿Existió realmente? "Johanne Roderici archipresbitero de Fita", testigo "uenerabilus" en un documento de hacia 1330 es la única prueba testimonial que poseemos de la existencia real del autor del *Libro de buen amor*. El documento es una copia del XV utilizada en un pleito entre los clérigos de Madrid y el cabildo de Toledo. No está solo el autor en la documentación toledana de la Edad Media. En los cartularios toledanos aparece acompañado por un Ferrán García, un don Ramo, un *abbatis de Orta*, un don Polo clérigo, doña Loba, hija de doña Orabuena... todos personas reales anteriores al *Libro* y que formarán parte de su elenco de personajes. Aunque no hay constancia de que Juan Ruiz esté utilizando la realidad histórica del Toledo medieval, bien pudiera haberlo hecho.

Al menos, la documentación existente ha hecho que no puedan tenerse en cuenta a otros personajes históricos de la época como posibles autores de la obra. Ninguno de los dieciséis Johanes Roderici castellanos que figuran en los registros papales entre 1305 y 1342 puede vincularse con el cargo de Arcipreste de Hita. Al igual ocurre con las antiguas propuestas de la crítica: Johanes Roderici, maestro de canto del monasterio de las Huelgas; o Juan Rodríguez o Ruiz de Cisneros, hijo ilegítimo de un noble palentino nacido hacia 1295 en tierra de moros y muerto hacia 1351, protegido por don Gil de Albornoz en su carrera eclesiástica.

Los documentos fehacientes nada nos añaden a las propias afirmaciones del autor en su obra, salvo el de darles la verosimilitud necesaria para creer en su existencia real. "Juan Ruiz, Açipreste de Fita" (19ab) o "Johan Ruiz, ...açipreste de Hita" (575a), su nombre y su cargo es lo único que conocemos a ciencia cierta de él. Como autobiografía medieval que es, la utilización de un yo como autor de la obra permite suponer que este yo es una persona real y no un mero personaje ficticio. Sin embargo, ello no supone que los datos con los que el autor caracteriza a su personaje sean necesariamente biográficos.Y sobre su personaje el *Libro* es más explícito. De él se nos dirá reiteradamente que es arcipreste enamorado, y episódicamente se precisa que es de Alcalá (1510a), aunque recibe las cartas de doña Cuaresma en su casa de Burgos (1073d).

6 Los textos del *Libro de buen amor* están tomados de la edición de Jesús Cañas y Fco. Javier Grande Quejigo, Barcelona, Área, 2002.

De la geografía de la obra solo podemos precisar que el autor conoce el reino de Toledo y la diócesis toledana. Toledo protagoniza parte de la geografía que recorre don Amor en su invernada; en la Edad Media Hita es arciprestazgo de Toledo, al igual que Alcalá y el Henares, en los que siembra sus baldíos amores. La precisa geografía de la trashumancia castellana hacia Extremadura y La Mancha que recorre Don Carnal se produce en su mayor parte en terrenos del reino de Toledo. En su límite norte, el Arcipreste recorrerá, perdido, la sierra de Guadarrama. Vinculado a Hita, no extraña que conozca Guadalajara o Monferrando.

Del contenido de la obra, podemos trazar el perfil formativo del autor. El carácter de escolar con el que se caracteriza al protagonista ("Escolar só mucho rudo, nin maestro nin doctor ",1135a) se corresponde con el amplio muestrario de conocimientos y fuentes latinas utilizadas a lo largo de la obra. En concreto, sus amplios conocimientos del derecho lo delatan como un experto canonista de la primera mitad del siglo XIV. Su maestría métrica nos muestra que conoce tradiciones mediolatinas, cortesanas y populares, siéndole familiares las literaturas goliárdicas y cortesanas de su época. El elenco de fábulas y fazañas que emplea pone de manifiesto su conocimiento de la literatura didáctica y satírica medieval, tanto la del fondo latino escolar como la de la literatura burguesa en romance. El doble registro de parodia sacrílega y de sentida poesía devocional revela que conoce los diversos registros de la poesía religiosa. Autor profundamente culto y conocedor de las tradiciones literarias de su época es el resumen de los datos sobre su personalidad.

No puede darse crédito a los datos biográficos que da Alfonso de Paradinas : "Este es el libro del Arcipreste de Hita, el qual compuso seyendo preso por mandado el Cardenal don Gil, Arçobispo de Toledo". Ni la oración inicial, que está tomada del ceremonial de agonizantes, ni las lejanas referencias de las cantigas de loores a una "presión sin meresçer" (c. 1674) o un "grand mal/ sin meresçer, a tuerto" (c. 1683) permiten aceptar sin dudas esta cárcel real, como hiciera la critica tradicional. Estas referencias son tópicos propios de la poesía devocional y, por otro lado, no nos consta que estos poemas hayan sido escritos por el autor ni que sean composiciones del *Libro*. Al igual ocurre con la *Cantica de los clérigos de Talavera* que, aunque vinculada a la labor pastoral del arzobispo don Gil de Albornoz, no está dentro de la autobiografía del Arcipreste. Por otra parte, el retrato que del personaje dan las coplas 1485-1489 es propio de la tópica medieval y no esconde la figura real de Juan Ruiz, arcipreste de Hita, conocedor del reino de Toledo, vinculado eclesiásticamente a su diócesis y de amplia cultura escolar, religiosa, literaria y jurídica, únicos datos reales de los que disponemos, a los que se vienen añadiendo documentadas relaciones del *Libro de buen amor* con la catedral y la clerecía de Toledo a principios del siglo XIV.

B. Manuscritos y redacciones

El *Libro de buen amor* se ha conservado en tres manuscritos y varios fragmentos menores. El manuscrito más extenso que lo conserva es el manuscrito *S*, llamado así por conservarse en la Biblioteca Central de la Universidad de Salamanca. Perteneció al Colegio Mayor de San Bartolomé y fue copiado por Alfonso de Paradinas a principios del siglo XV. Es de papel y se conservan 105 folios escritos en tinta negra y roja de los 114 que debieron componer la copia original. Contiene la versión más amplia y correcta de la obra e incluye en la copla numerada tradicionalmente como 1634 un explicit en el que afirma que "fue compuesto el romançe" en el año de 1343.

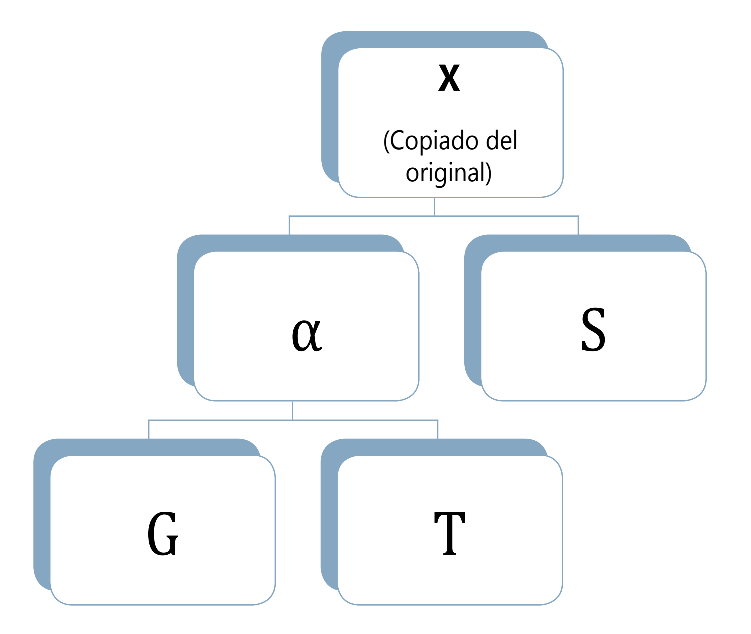
El manuscrito T, procedente de la catedral de Toledo, se conserva desde 1870 en la Biblioteca Nacional de Madrid. Consta de 48 folios de papel de los que solo los 36 primeros y la mitad del 37 contienen fragmentos del *Libro de buen amor*. Se calcula que originariamente lo compondrían 138 folios útiles, de los que unos 126 conservaban la obra de Juan Ruiz. La letra, en tinta negra, parece de finales del siglo XIV, aunque fue repasada por un corrector en 1463. Solo conserva un tercio del total conocido del texto, en un estado arcaico y estropeado. Incluye como fecha en la que "fue acabado este lybro" el año 1330.

El tercer manuscrito, el G, corresponde a 1389, según indica su colofón. Consta de 87 folios de papel, copiados en tinta negra. Fue retocado por algunas manos, una de ellas la del padre Sarmiento, que lo leyó y añadió algunos comentarios en el siglo XVIII. Contiene una versión del *Libro* menos extensa que la de Salamanca y acaba en la copla que habitualmente se numera como 1728.

De G y T existen varias copias del XVIII y el XIX. En 1790 Tomás Antonio Sánchez imprimió la obra en el IV tomo de su *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*. Utilizó la copia S, por ser la más completa y tenerse noticia de ella desde 1753.

De los fragmentos destacan el manuscrito de la biblioteca de Oporto que contiene 36 cuartetas de una traducción al portugués que podían corresponder a *O arcypreste de Fita* que figuraba en la biblioteca del rey Don Duarte de Portugal; un manuscrito del siglo XIV de la *Crónica General de España*, conservado en la Biblioteca Central de la Universidad de Salamanca (nº 2497), en el que se incluyen unas notas tomadas por un juglar cazurro o por un predicador que recuerdan versos de Juan Ruiz, y las menciones que del *Libro de buen amor* se realizan en el *Corbacho* del Arcipreste de Talavera (dos versos de la c. 206 del *Libro* y otro desconocido).

Los manuscritos fundamentales que nos transmiten el *Libro*, S, G y T, han sido distribuidos en dos familias por la crítica. La primera de ellas estaría representada por G y T; la segunda por S. Con ello se establece el siguiente stemma (esquema explicativo de la relación de las copias):



Sus diferencias de texto y la divergencia de fecha de composición que dan los manuscritos (T: 1330; S: 1343) se explicaron, en un primer momento, mediante la teoría de la doble redacción de la obra. En 1330 debió realizarse una primera versión, testimoniada por T, que posteriormente, en 1343, se habría revisado y ampliado como recogen las copias tardías de G y S. La presencia exclusiva en el manuscrito S de las menciones a la prisión del Arcipreste se justificarían porque el Arcipreste fuese encarcelado después de 1330. Fruto de la reelaboración, S incluiría nuevos materiales que no están presentes en T y G: la oración en verso inicial, el prólogo en prosa, una cántica de loores de Santa María y los episodios en que figura la trotaconventos Urraca.

Las ediciones críticas de Giorgio Chiarini y de Alberto Blecua han ido abandonando esta explicación en favor de una sola redacción de la que derivarían los tres manuscritos, en ramas de copia diferentes. La diferencias de texto y contenido se han producido por el proceso de transmisión medieval, en el que los sucesivos copistas habrían omitido los pasajes que faltan en T. Los estudios ecdóticos demuestran que no hay razones filológicas para defender la doble redacción, sino una sola cuyo original (según el stemma que hemos reproducido en la ilustración 4) generó un arquetipo *X*; de *X* se copió *S* y un subarquetipo α; de α se copiaron *G* y *T*. El arquetipo *X* estaba desencuadernado al final como demuestran las lagunas comunes de S y α; posiblemente falto de los primeros folios por lo que faltan los elementos prologales en α; y sin las composiciones líricas que abundantemente se prometen y que no se incluyen en ninguno de los manuscritos.

Al no admitir la doble redacción queda el problema de la discrepancia de las fechas entre S y T. El problema se complica si se tiene en cuenta que este explicit puede ser añadido del copista. Sea original del autor o invención del copista, la diferente redacción muestra que T utiliza una fórmula propia de la copia ("acabar el libro") frente a S que utiliza una fórmula propia de creación ("componer el romance"). Las obras de acarreo del final pueden vincularse con la figura del arzobispo don Gil de Albornoz, como de hecho hizo el copista de *S*, Alfonso de Paradinas. El contenido del *Libro* coincide con la ideología molinista que dominó la escuela catedralicia toledana y con la reforma eclesiástica que impulsó el propio don Gil. Estas razones favorecen entender que la redacción única es la de 1343 y la de 1330 es error del copista. No obstante, futuros avances en la documentación del período quizás puedan adelantar la fecha de redacción a 1330. Sea como fuere, la obra es fruto y testimonio de la Castilla de Alfonso XI.

C. El género del *Libro de buen amor*

La maestría clerical de Juan Ruiz se pone de manifiesto en las fuentes de su *Libro*. Por su número y variedad, presenta una riqueza desconocida y solo comparable con la compleja cultura desplegada por el anónimo autor del *Libro de Alexandre*, utilizado por el propio Juan Ruiz en varios pasajes. La crítica ha rastreado y reconocido el origen de muchos de sus materiales. Juan Ruiz realizó una paráfrasis libre del *Pamphilus* (cs. 586-891), comedia latina del siglo XII de gran éxito en la Edad Media. En el episodio de los consejos que Don Amor da al Arcipreste (cs. 423-575) el autor glosa la *Ars Amatoria* de Ovidio. El largo episodio de la batalla de Don Carnal y Doña Cuaresma (cs. 1067-1314) recoge diversas tradiciones literarias de la Edad Media, los poemas de debate entre ellas. La oración en verso inicial a imitación del Ritual de los Agonizantes sigue un uso muy extendido en los cantares de gesta. El prólogo en prosa utiliza las técnicas del sermón culto para clérigos. Muchas fábulas proceden de la tradición esópica medieval de colecciones latinas y orientales. Algunos cuentos, como el de Pitas Payas, pintor de Bretaña (cs. 474-489), tienen origen en los *fabliaux* franceses. Otros, como el horóscopo del hijo del rey Alcaraz o la Disputa de griegos y romanos están tomados de diversas fuentes eruditas. Las parodias irreverentes y las sátiras anticlericales utilizan fuentes goliárdicas. Las composiciones líricas religiosas y amorosas utilizan diversas fuentes cortesanas y populares.

Esta enorme variedad se aglutina y estructura de forma unitaria mediante un recurso original: todos los materiales se insertan en una autobiografía amorosa. La crítica creyó hallar en la literatura oriental peninsular su modelo. En la literatura hispano-árabe Américo Castro destacó numerosas semejanzas con *El collar de la paloma* de Ibn Hazm (994-1063). En la hispano-hebrea Lida de Malkiel ha advertido

similitudes entre el *Buen Amor* y las *maqamat* de los siglos XII y siguientes, especialmente con el *Libro de las delicias* de Yosef ben Meir ibn Sabarra (c. 1140). Estas propuestas alejan al *Libro* del fondo occidental y escolar de sus fuentes y no contestan por qué un autor utiliza profusas fuentes escolares mediolatinas para agruparlas en un modelo cultural árabe o hebreo.

Por sus fuentes, el modelo de autobiografía del que parte el Arcipreste para componer su escrito hay que buscarlo en las versiones medievales del *corpus eroticum* seudo-ovidiano, como demostró Francisco Rico. En la comedia elegiaca *De vetula*, autobiografía erótica protagonizada por el propio Ovidio, muy conocida en la época medieval, redactada en la segunda parte del siglo XIII, se advierten notables semejanzas con el *Libro de buen amor*. La autobiografía amorosa basada en aventuras amorosas de un enamorado que intenta seducir a una dama recatada con la ayuda de una vieja tercera, la finalidad didáctica a través del exemplum ex contrario, el carácter irónico, la mezcla de materiales de diferente naturaleza coinciden en ambas obras. Así mismo, Juan Ruiz coincide con otras obras de tradición ovidiana, como el francés *Roman de la Rose* del XIII o la inglesa *Confessio amantis* de John Gower de finales del XIV. La comedia elegiaca seudo-ovidiana también la conoce, pues adapta una de ellas, el *Pamphilus de amore*. Igualmente coincide en la utilización de la autobiografía para insertar diversas composiciones líricas con Gervais de Bus, clérigo francés que escribe hacia 1324, *L'Hérésie de Fauvel*.

El recurso de utilizar la autobiografía para aglutinar diversas fuentes y géneros literarios en una unidad no parece provenir de obras como la *Vita nova* de Dante o el *Voir-dir* de Mauchaut u otras obras del fondo de literatura de trovadores. La autobiografía amorosa parece ser un recurso clerical y escolar para fundir de forma unitaria un contenido diverso. En este sentido, ya en el siglo XIII, el autor de la *Razón de amor*, en una escala mucho más reducida que el Arcipreste, unió en el yo de su protagonista la *visio* y el *somni* de amores, los tópicos de las cantigas de amor y de amigo gallego-portuguesas, los marcos alegóricos y amorosos del *locus amoenus*; y el humor paródico de la *altercatio*. Cien años más tarde, el clérigo Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, ampliará y complicará este recurso escolar de unir lo diverso en la autobiografía ficticia de su personaje.

D. El *Libro de buen amor* y el *Libro del Arcipreste*

Ningún manuscrito aparece titulado. El actual título de *Libro de buen amor* fue propuesto por Menéndez Pidal en 1898 y aceptado por Jean Ducamin en su edición de 1901. Anteriormente, desde las menciones medievales del Canciller Ayala y del "Prohemio e carta" del Marqués de Santillana la obra se conocía como *Libro del Arcipreste de Hita*. Tomás Antonio Sánchez lo precisó en el XVIII como *Libro de los cantares del Arcipreste de Fita*.

Recientemente, Germán Orduna ha propuesto separar el *textus receptus*, tal como se viene editando, de la propia estructura interna de la obra que presenta su propio exordio en la copla 11 y su explicit de copia en la estrofa 1634:

> 11. Dios Padre e Dios Fijo e Dios Spíritu Santo,
> el que nasçió de virgen esfuérçenos de tanto,
> que sienpre lo loemos en prosa e en canto,
> sea de nuestras almas cobertura e manto.
> [...]
> 1634. Era de mil e trezientos e ochenta e un años
> fue conpuesto el romançe por muchos males e daños
> que fazen muchos e muchas a otros con sus engaños,
> e por mostrar a los sinples fablas e versos estraños

A este respecto propone que el título tradicional de *Libro del Arcipreste de Hita* podría reservarse para el conjunto de textos transmitidos bajo su aparente autoría y que incluiría la oración inicial, el prólogo en prosa, la autobiografía unitaria del arcipreste (cs.11-1634) y las composiciones poéticas acumuladas al final junto al resto del *Libro*. El título de *Libro de buen amor* convendría a la unitaria autobiografía amorosa, firmada por Juan Ruiz que ocupa de la estrofa 11 del exordio a la copla 1634 del explicit final.

De esta manera, el *Libro de buen amor* tendría la estructura propia del resto de poemarios en cuaderna vía, con su exordio y su explicit explícitos, propios del mester. Este *Libro* tiene una unidad compositiva y estructural: la autobiografía ficticia del arcipreste. Sin embargo, el texto transmitido (como ya se refirió al estudiar su transmisión) presenta en la actualidad varias lagunas como la interrupción de la digresión sobre los instrumentos musicales que convienen a las distintas composiciones poéticas (c. 1517). A ello se suma un posible desorden en las aventuras finales, como se advierte por la posible referencia a la aventura de la mora en la cc. 1323.

El *Libro del Arcipreste*, entendido como el conjunto de textos transmitidos de forma conjunta bajo la autoría de Juan Ruiz y aceptados como una unidad por la crítica, en realidad no tienen unidad compositiva ni estructural, salvo la yuxtaposición de su transmisión conjunta. Además del *Libro de buen amor* (cc. 11-1634), el *Libro del Arcipreste* contiene:

- Oración inicial*, cc. 1-10*: solo en S.
- Prólogo en Prosa: solo en S.
- Cancionero final, cc. 1635-1728: en S y G (diez textos en S a los que G añade otros dos).

2.2. El significado del *Libro de buen amor*

A. La polémica sobre su significado

La crítica discute sobre el significado de la obra, sobre su didactismo o inmoralidad. Cuatro han sido las posturas defendidas.

1. *Significado didáctico o moral*. La obra admite una clara lectura moral en la que el autor denuncia los engaños del loco amor.
2. *Significado vitalista*. La obra es un ejemplo de la vitalidad del siglo XIV en la que las protestas de moralidad son meras excusas de un autor clérigo, aunque su auténtico significado es desplegar un arte amatorio para conseguir el loco amor y mostrar diversas maneras de gozar la vida.
3. *Significado ambiguo*. La polisemia de la obra y la alternancia de tonos moralizantes y eróticos hacen que parte de la crítica proponga la ambigüedad voluntaria como clave de su significado. La lectura de la obra se propone ambigua porque admite la lectura moral de unos episodios y la lectura vitalista e inmoral de otros, episodios yuxtapuestos por el autor para que el lector elija el significado que prefiera. En este sentido, es de gran interés aclarar el sentido de "buen amor" en la obra.
4. *Significado artístico*. La obra es fundamentalmente un ejercicio poético que recoge un cancionero de diversas versificaciones y temáticas de la época cercanas a la literatura burlesca y heterodoxa de los goliardos.

No debemos olvidar en esta polémica sobre el sentido general del *Libro* que el autor toma la palabra para insistir sobre su intención de hacer un libro de clara ejemplaridad con la polisemia artística de sus

palabras fermosas y sus dichos y versos extraños. La linealidad de su historia nos permite ver cómo el autor ilustra y avisa, con el *exemplo ex contrario*, con sermones y diatribas, con fábulas y excursos, sobre los peligros y engaños del amor y sobre la prudencia con la que la mujer puede guardarse.

B. La ambigüedad de la moralización ovidiana

La fuente de la polémica crítica sobre el significado del *Libro de buen amor* proviene del magistral uso que el autor hace de la ambigüedad a lo largo de toda su obra. De hecho, es un consenso crítico el reconocimiento de la expresión plurisignificativa y antitética de Juan Ruiz. Pero, ¿en qué consiste este uso magistral de la ambigüedad? Jacques Joset, el crítico que ha analizado con mayor precisión esta forma de expresión en Juan Ruiz, lo contesta en los siguientes términos:

> La ambigüedad del *Libro de buen amor*, tan puesta de relieve por la crítica desde los años 1960, hace parte del juego. Lo equívoco no es sino un aspecto del sistema de tensiones semánticas entre un sentido verdadero y una corteza significante engañadora. El lector de "buen entendimiento" (cristiano) escogerá el camino de la salvación, el loco tomará el del pecado. La ambigüedad de Juan Ruiz no siempre se reduce a una sencilla cuestión de punto de vista relativo (el dinero, bueno para el Amor, es un mal desde la perspectiva divina; el fracaso amoroso es una desdicha para quien lo sufre, pero quizá represente su salvación eterna). Enreda varios niveles de alegoría o parodia para cumplir con el programa que propone el Arcipreste:
>
> *De la santidat mucha es bien grand liçionario,*
> *mas de juego e burla es chico breviario.* (1632ab)
>
> Procede por alternancia y antítesis de pasajes que, siguiéndose en el decurso textual, acuden a veces a varias tradiciones morales y contrastan sus valores semánticos e ideológicos. O bien superpone varios niveles de significación en una unidad textual: son los casos de polisemia *stricto sensu*.
>
> La ambigüedad contrastiva se da desde el choque de lexemas en la unidad mínima del verso ("e saber bien e mal, e usar lo mejor", 76d; ¿qué será lo mejor?) hasta la ruptura tonal entre secuencias narrativo-líricas amplias (el viaje a la sierra (cc. 950-1042) / el "ditado a Santa María de Vado" y las dos "Pasiones" (cc. 1043-66)).[...]
>
> Valga aquí un solo ejemplo [de las polisemias]: cuando el Amor, narrador de la fábula de Pitas Pajas, dice que la mujer del pintor de Bretaña "tomó un entendedor e pobló la posada" (478c), añade al sentido recto de *posada* ("casa") una connotación sexual ("sexo femenino").
>
> La ambigüedad general de la obra procede de la contradicción aparente entre un propósito inicial claro, aunque ya teñido de malicia desde el prólogo en prosa, y los desvíos morales y torcimientos semánticos que sufre a lo largo del poema. Sin embargo, nunca olvidemos que las bases ideológicas del Arcipreste eran muy firmes. Pese a los epígonos del carnaval bajtiano, Juan Ruiz no es ningún heraldo de una cultura "popular", tan desviada y burlada como la "oficial", que a todas luces configuró su formación intelectual. ¿Tienen las irrupciones del autor (ejemplo: cc. 865-6, 909) o las ocurrencias del *yo* moralista otro propósito que el de restablecer el dominio de la ética de rigor?[...]
>
> El análisis detenido muestra también que la ambigüedad del*Libro de buen amor* no fue posible sin una conciencia aguda y un dominio extremado de los recursos del lenguaje: basta citar el empleo

polifónico de la expresión *buen amor* en su obra (véanse *Pr. pr.*, 26 y 34, vv. 13c, 18d, 66d, 68ª, 443b, 932b, 933b, 133º1d, 1452b, 1507c, 1578b, 1630ª y d).[7]

Esta expresión antitética, abierta a escoger un significado recto u otro burlesco, no es un recurso original o exclusivo de Juan Ruiz. Proviene de la tradición ovidiana en la que inserta la redacción de su obra. El planteamiento didáctico dual, con dualidad de tonos, alternancia de la moralización directa e indirecta y propuesta al receptor de una libre elección moral es propia de obras como el *Pamphilus de amore o De vetula*, que tan bien conoce Juan Ruiz. Pero en ellas, a pesar de esta dualidad de tonos, la moralización no es ambigua, pues el propio género, al pretender una respuesta activa del receptor, le ofrece la doble opción moral del bien y el mal, con una intensa argumentación directa e indirecta a lo largo de la obra a favor de la correcta elección moral.

Ello se observa al comparar la obra de Juan Ruiz con otra obra de igual fondo ovidiano escrita en lengua vernácula a finales del siglo XIV, la *Confessio amantis* de John Gower. Las similitudes entre ambas (cuyos autores no tuvieron ninguna relación directa) testimonian que la obra del Arcipreste no es un produccto aislado en su originalidad temática y formal, sino que forma parte de la literatura doctrinal que realizaron los clérigos vertiendo en las lenguas vernáculas la común tradición cultural de la literatura europea y Edad Media latina. Comparemos cinco elementos comunes de la tradición ovidiana que hacen que la ambigüedad compositiva solo pueda ser interpretada en términos didácticos o moralizantes:

1. *Explicita vocación didáctica.* Desde su comienzo tanto el *Libro de buen amor* como la *Confisión* hacen explícita su vocación didáctica. Juan Ruiz ruega:

   que pueda fazer Libro de buen amor aqueste,
   que los cuerpos alegre e a las almas preste. (13cd)

   Gower inicia su obra declarando una inequívoca voluntad de enseñar.

2. *Enseñar deleitando*. Ambos, al abordar su obra se plantean su enseñanza como un enseñar deleitando en el que es necesario mantener dos tonos expresivos: el serio y el jocoso. Conocida es la referencia a Catón del Arcipreste por la que avisa que su obra se empedrará de burlas:

   E porque de buen seso non puede omne reír,
   avré algunas bulras aquí a enxerir;
   cada que las oyeres non quieras comedir
   salvo en la manera del trobar e dezir. (45)

   La presencia del doble registro de sesos y burlas se recoge al final la obra en la antítesis del chico breviario de juegos y el gran leccionario de santidad (c. 1632). También Gower siente la necesidad de utilizar el doble registro en sus enseñanzas:[8]

   Mas, porque algunos disen, y es así verdad, que quien de cosas mucho tocantes al seso muchas veses trata, da causa que dello

7 Jacques Joset, "Introducción" a su edición de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 28-30.

8 Citamos por la edición de Elena Alvar, John Gower, *Confesión del amante. Traducción de Juan de Cuenca (s. XV)*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1990.

> se rebota el entendimiento; por tanto, yo querría tener el medio entre amos et escrevir un libro en parte de plazer e en parte de dotrina, por tal que, el que lo leyere o lo oyere, pueda tomar plazer e sabor de la escritura (p. 173a)

3. *Abundantes avisos didácticos*. Ambos autores son muy explícitos en abundantes lugares de su moralización. De forma directa, mediante el sermón o la digresión formativa, Juan Ruiz insiste en cómo su obra pretende dirigir al hombre al buen amor de Dios. Valgan dos ejemplos. En su prólogo en prosa, el Arcipreste anuncia:

> Onde yo, de mi poquilla çiençia e de mucha e grand rudeza, entendiendo quántos bienes faze perder al alma e al cuerpo e los males muchos que les apareja e trae el amor loco del pecado del mundo, escogiendo e amando con buena voluntad salvaçión e gloria del Paraíso para mi ánima, fiz esta chica escriptura en memoria de bien, e conpuse este nuevo libro en que son escriptas algunas maneras e maestrías e sotilezas engañosas del loco amor del mundo, que usan algunos para pecar.

En su digresión sobre las armas del cristiano prueba esa intención con un pasaje (cc. 1579-1605) en el que se invita a "acordadvos de bien" (1579a) en una clara lección que recuerda al receptor las principales prácticas piadosas de la teología moral cristiana.

Idéntica preocupación y actitud se advierte en John Gower que cierra su libro con una inequívoca llamada al correcto amor:

> Mas aquel amor que en el coraçón del onbre está firmado sobre caridad, no es de reprehender, antes es para aver gualardón de bien en todo lugar, porque tiene el peso de la conçiençia. Et, por ende, al tal amor commo éste es bueno e todo onbre se deve allegar a él et arredrarse de los otros deleites que, según razón, devrían ser escusados, la qual cosa nos otorgue el alto Dios con lo remaniente de su graçia, e en tal guisa que en Paraýso, donde amor e paz están en sosiego, el nuestro plazer para sienpre pueda durar. (p. 672b)

También assitimos en la *Confisión del amante* a claros sermones morales, a pesar de la utilización jocosa del motivo del loco amor.

4. *Enseñanza por exemplos.* Para conseguir apartar al hombre de los yerros morales del amor, tanto el Arcipreste como Gower utilizan la técnica del ejemplo. Juan Ruiz pretende denunciar "algunas maneras e maestrías e sotilezas engañosas del loco amor del mundo, que usan algunos para pecar". De hecho cierra su obra declarando que

> fue conpuesto el romançe por muchos males e daños
> que fazen muchos e muchas a otros con sus engaños (1634bc).

De igual manera, el autor inglés ha recurrido a la ejemplificación para su lección moral:

> Et, por ensennança de aquesto que te digo, asaz de exenplos te he contado, por los quales puedes entender que toda delectaçión dura muy poco. (p. 656b).

Esta es la técnica didáctica del *exemplo ex contrario*, de la enseñanza de lo que no debe hacerse. Así se ofrecía el Arcipreste protagonista en la estrofa 76, como ejemplo de hombre enamorado que "prueba las cosas".

Gower, además del exemplo contrario, pone ejemplos positivos cuyos comportamientos deben ser objeto de imitación. El más

destacable es el largo exemplo del rey Apolonio. Tampoco faltan los ejemplos positivos en el *Buen amor*. Las dueñas cuerdas anteriores a doña Endrina y las que tras las serranas nada quieren de Trotaconventos son ejemplos de la prudencia femenina que evita el engaño de amores por escarmentar en cabeza ajena.

5. *Libre interpretación del receptor.* A pesar de la intención inequívocamente moral y de su desarrollo mediante lecciones morales directas y ejemplos claramente didácticos, desde el comienzo ambas obras son conscientes de que pueden recibir una lectura voluntariamente inmoral. Juan Ruiz ofrece su obra a lectores que escogeran el bien, por su recta conciencia:

> Las quales, leyéndolas e oyéndolas omne o muger de buen entendimiento que se quiera salvar, descogerá e obrarlo á.

O por el interés social de mantener su fama:

> Otrosí los de poco entendimiento non se perderán; ca leyendo e coidando el mal que fazen o tienen en la voluntad de fazer, los porfiosos de sus malas maestrías, e descobrimiento publicado de sus muchas engañosas maneras que usan para pecar e engañar las mujeres, acordarán la memoria e non despreçiarán su fama; ca mucho es cruel quien su fama menospreçia.

Pero también es consciente de que otros acudirán a su obra con intenciones *non sanctas*:

> Enpero, porque es umanal cosa el pecar, si algunos, lo que non los consejo, quisieren usar del loco amor, aquí fallarán algunas maneras para ello.

Esta doble posibilidad de lectura, vinculada por la crítica a la polémica ambigüedad de la obra, también aparece en la obra de Gower. En el final de su prólogo, al igual que en el prólogo en prosa del *Buen amor*, aparecen dos receptores a los que se dirige la moralización ovidiana:

> pues le prometí de escrevir un libro en tal manera que sea seso a los sesudos, e plazer a los que plazer quisieren tomar, tomando por exemplo lo que ya oí desir: que quien su obra bien comiença más aína haze della buen fin. (p174ab)

Por ello, se le ofrece al receptor la posibilidad de elegir ante la doctrina dada. Las enseñanzas de Gower se cierran con esta conminación:

> Et, si tú creyeres la mi dotrina o no, de aquí adelante se pareçerá τ será sabido. Ca yo non te puedo más dezir, salvo ensennarte el camino derecho. A tu escoger sea, si quisieres bevir o morir. (p. 656b)

Esta es la limitación de todo docente o moralista: puede enseñar el bien, pero depende de la libertad de su receptor el aceptarlo o no. Por ello, en estas obras de ejemplificación ovidiana se insiste en la necesidad de que el receptor elija el significado que prefiera. El *Buen amor* es claro ejemplo:

> En general a todos fabla la escritura,
> los cuerdos con buen sesso entendrán la cordura,
> los mançebos livianos guárdense de locura,
> escoja lo mejor el de buena ventura. (67)

Igual posibilidad ofrece Gower, a pesar de que su obra tiene un receptor único, el rey Ricardo II:

> [...] yo ofresco a su alta nobleza este pobre libro, escripto de mi sinple travajo, a los tiempos que para ello la mi enfermedad me dava lugar. Et, commo ya dixe quando este libro començé de escrvevir, que parte de las cosas podían ser tomadas por plazer e reir; et por seso, a los que de seso quisiesen usar. Así que, lo uno por bien, e lo otro por solaz e plazer, yo lo tengo acabado para aquel sennor que antes dixe, al qual pido que me no culpe, aunque en el razonar dél no toviese la forma e eloquençia, porque aquella fabla no conprehende el mi pequenno saber. (671b y 672a)

Juan Ruiz se mostrará orgulloso de su saber "dezir encobierto e doñeguil"(65c) y de "mostrar a los sinples fablas e versos estraños"(1634ª), aunque comparte con Gower la preocupación porque unos lectores repararán en su intención docente y otros solo se acercarán a sus burlas y diversiones. Pero esta preocupación, en la que en sus ejemplos dejan claro que ha de elegirse lo moralmente correcto, es propia de la labor moralizante que sabe que la eficacia de su lección depende de la voluntad de su oyente. Pues, en definitiva, de su libre albedrío depende su salvación. Así lo señala, al inicio de sus aventuras, Juan Ruiz, ya que la vida piadosa (sobre la que adoctrinará en las armas del cristiano) vence el mal sino de los hombres y se gana la providencia de Dios:

> Ansí que por ayuno e limosna e oración
> e por servir a Dios con mucha contriçión
> non á poder mal signo nin su costellaçión;
> el poderío de Dios tuelle la tribulaçión. (149)

Al igual, la *Confisión* advierte a su personaje y a su receptor real la necesidad de elegir bien, pues de su elección depende su futuro:

> Mas buen consejo traspasa todas cosas e espeçialmente en aquel que entiende de ser rey, así commo de todos los onbres, generalmente, cada uno en su cabo tiene de judgar un reino, conviene a saber si el mal regir de su juizio será causa de perderse a sí mesmo. Ca aquel que no á poder de regir a sí mesmo, las piedras preçiosas a las caxcas de los atarmuzes todo le está en un valor, porque, avnque toviese todo el mundo a su mandado, tanto que su coraçón no quiera guardar nin lo guiar commo deve, enganna a sí mesmo et todos sus fechos son vanos. (p. 656a).

Por ello, la moralización ovidiana tiene en cuenta la libertad de elección moral de su doble receptor, el cuerdo y el loco, para argumentar sobre los beneficios de una correcta elección haciendo que en su protagonista se escarmiente en cabeza ajena. El Arcipreste será ejemplo de lo poco que logra el loco amor en una serie de fracasos que termina en sesudas reflexiones sobre la muerte y en invitación a ejercitar las virtuosas armas del cristiano. Con ello, el responsable del aprovechamiento moral de la obra es el propio receptor ya que, como avisaba el Arcipreste del *Libro*, debe "saber bien e mal, e usar lo mejor"(76d) y, por lo tanto, ser consciente de la ejemplificación *ex contrario* en la que se basa de forma reiterada la lección ovidiana interpretando correctamente el *Libro*.

C. Razones en favor de una interpretación moral

Para favorecer esa interpretación correcta, Juan Ruiz advierte en la copla 68:

> Las del buen amor son razones encubiertas,
> trabaja do fallares las sus señales çiertas;
> si la razón entiendes o en el seso açiertas,
> non dirás mal del libro que agora refiertas

El lector ha de trabajar "do fallares sus señales çiertas"(68b) del *buen amor*. ¿Dónde encontarlas? A lo largo de la obra el Arcipreste nos va dando diversas razones claras para entender su moralización y con ello acertar el sentido (seso) de su libro. Revisemos las principales.

1. *Las aventuras fallidas del Arcipreste*. La propia autobiografía amorosa del Arcipreste es prueba de las razones del buen amor :

   > Fallarás muchas garças, non fallarás un uevo;
   > remendar bien non sabe todo alfayate nuevo
   > a trobar con locura non creas que me muevo,
   > lo que buen amor dize, con razón te lo pruevo. (c.66)

   El resultado de sus aventuras son las pruebas del buen amor, máxime cuando el propio personaje se presenta en la estrofa 76 como ejemplo para "saber bien e mal, e usar lo mejor".¿Qué éxitos tiene el Arcipreste a lo largo de sus quince aventuras amorosas? Solo siete, menos de la mitad. Tras tres fracasos iniciales, el Arcipreste consigue triunfar por la imprudencia de dos damas que terminan siendo engañadas y "escarnidas" por no saber escarmentar en cabeza ajena: la viuda doña Endrina, que queda a solas con don Melón, y la dueña joven imprudentemente dejada por su familia en manos de Trotaconventos. Tras ello, el loco Arcipreste es castigado en la aventura de la vieja rahez a mantener relaciones sexuales con una vieja, como en el engaño de *De Vetula*, y además se denuncia su impotencia o escasa habilidad amorosa: "Con su pesar la vieja díxome muchas vezes/«Açipreste, más es el roído que las nuezes» (496ab). Posteriormente en las cuatro aventuras de serranas su castigo consiste en que el loco amor triunfa a costa de un Arcipreste forzado por ellas, salvo en el caso de su engaño a la serrana lerda Menga Loriente. Quien se las prometa muy felices aplicando las técnicas amorosas del arcipreste tendrá como resultado un escaso provecho.

2. *Los avisos morales explícitos*. Juan Ruiz no deja que su receptor se pierda en las propuestas jocosas de sus burlas del loco amor. No solo propone y no da, sino que avisa inisistentemente sobre su lección moral. Por ello, en primer lugar, invita a escarmentar en cabeza ajena. La primera fábula del *Libro*, la fábula del reparto de la raposa (cc. 82-88) presenta la ejemplaridad de la obra:

   > Dixo la dueña cuerda a la mi mensajera:
   > «Yo veo otras muchas creer a ti, parlera,
   > e fállanse ende mal; castigo en su manera
   > bien como la raposa en agena mollera». (c. 81)

   Al final del primer éxito del loco Arcipreste, la aventura de doña Endrina, se incluye la fábula del león y el asno (cc. 893-903) que subraya nuevamente la necesidad de leer el libro para no incurrir en los errores que se nos muestran en él:

   > En muchas engañadas castigo e seso tomen,
   > non quieran amor falso, loco riso non asomen

ya oístes que asno de muchos, lobos lo comen,
non me maldigan algunos que por esto se concomen. (c. 906)

La última fábula del *Libro*, la historia del ladrón que vende su alma al diablo (cc. 1454-1475), enseña a doña Garoça a escarmentar en cabeza ajena, por ello responde a Trotaconventos: "«Fariés», dixo la dueña, «segund que ya te digo,/ que fizo el dïablo al ladrón su amigo (1481ab)". Y así evita el peligro del loco amor.

En segundo lugar, el *Libro* reitera diversas fórmulas de aviso para subrayar su intencionalidad moral. Valgan de ejemplo una gavilla de ellas: "oya bien tu oreja" (162d), "si as orejas, oyas" (699d y 937d); "Dueñas, abrit orejas, oíd buena lición, / entendet bien las fablas, guardatvos del varón" (892ab), "abrid vuestras orejas" (904c).

En tercer lugar, desde el comienzo de la obra el loco Arcipreste promete que en su obra se van a desvelar los engaños del amor a las damas. Por ello, al comienzo de sus amores solo encuentra un grave defecto: el carácter engañoso del amor. Estas son sus palabras de advertencia:

161. Una tacha le fallo al amor poderoso,
La qual a vós, dueñas, yo descobrir non oso;
mas, porque non me tengades por dezidor medroso,
es ésta: que el amor sienpre fabla mentiroso.

162. Ca segund vos é dicho en la otra conseja,
lo que en sí es torpe con amor bien semeja,
tiene por noble cosa lo que non vale una arveja,
lo que semeja non es; oya bien tu oreja.

163. Si las mançanas sienpre oviesen tal sabor
de dentro, qual de fuera dan vista e color,
non avrié de las plantas fruta de tal valor;
mas ante pudren que otra, pero dan buen olor.

164. Bien atal es el amor, que da palabra llena,
toda cosa que dice paresçe mucho buena;
non es todo cantar quanto rüido suena;
por vos descobrir esto, dueña, non aya pena.

165. Diz: «Por las verdades se pierden los amigos,
e por las non dezir se fazen desamigos»;
ansí entendet sano los proverbios antigos,
e nunca vos creades loores de enemigos.

Por ello, al encontrarse en la obra el primer engaño de amores, el de doña Endrina, Juan Ruiz detiene su relato para hacer un auténtico sermón moral de aviso sobre los engaños del amor, avisando a las dueñas de su necesidad de protegerse ante sus reiterados engaños infamantes:

905. La que por desaventura es o fue engañada,
guárdese que non torne al mal otra vegada,
de coraçón e de orejas non quiera ser menguada,
en ajena cabeça sea bien castigada.

3. *El ejemplo de las damas cuerdas*. Si la vida amorosa del Arcipreste loco es ejemplo del mal, también es muestra (y con ello denuncia) del engaño amoroso terenciano apoyado por la tercera. De sus peligros avisa el autor a lo largo del poema y contra él propone

el ejemplo de numerosas dueñas cuerdas que saben actuar bien contra él. Por ello, las dueñas prudentes rechazarán al Arcipreste renunciando a su trato. Este rechazo será directo, sin querer saber nada de él o de su vieja, en el caso de la dueña de prestar, la viuda lozana o la mora. Otro tanto ocurrirá cuando descubran el engaño del Arcipreste que se elogia del cortejo de la dueña cuerda o pretende entretener a una viuda que prefiere casarse con otro. La última aventura nos presenta a doña Fulana como marco general que repite la lección moral de la primera aventura: damas, no escuchéis las palabras engañosas del amor.

Frente a ellas tres damas corresponderán al Arcipreste. Doña Endrina le corresponde desde la imprudencia de quedar a solas con él. Su experiencia no le ha servido para guardar su honra lo suficiente, aunque su caso se solucione con una boda final. La dueña joven, antítesis de doña Endrina, paga su inexperiencia dejándose encantar por la tercera. Tanto una dueña como la otra han podido ser engañadas por la imprudencia de guardar sus relaciones en secreto y recibir a solas a la tercera y al protagonista. La prudencia la mantendrá doña Garoza y por ello quien resulta engañado en su propósito será el Arcipreste: el loco amor de monja se transforma en amor espiritual que lo acerca a Dios. Son excepción los casos paródicos de las serranas y de la vieja rafez que más que acceder a los amores del Arciprestre forman parte del castigo paródico del amante ovidiano.

Este carácter didáctico del ejemplos de las damas se impone cuando advertimos que la dueña joven ni habla; Doña Endrina y Doña Garoza tienen largos parlamentos que son meros soportes de fábulas y ejemplos. No se advierte en ellas ningún cambio psicológico, salvo el de encarnar el caso de amores, imprudente y prudentemente según les corresponde en la ejemplificación de la obra. Con esta colección de ejemplos femeninos el *Libro del buen amor* consigue ser "bien gran liçionario" de santidad (1632a) ya que emplifica los "muchos males e daños / que fazen muchos e muchas a otros con sus engaños" (1634cd).

4. *Los avisos contra el servicio de amores ovidiano*. La evolución del servicio de amores del Arcipreste sirve como denuncia del amor ovidiano al descubrir sus engaños. Así cabe advertirlo en la evolución de las aventuras anteriores a las serranas. En ellas encontramos una aventura inicial de aviso moral en la que se enseña a las dueñas a cuidarse del amor ovidiano al igual que realizan las dueñas cuerda y de prestar, ya que el amor promete y no cumple. En el Debate con Don Amor se denuncia al amor como responsable de los pecados del hombre y se avisa de las principales armas con las que cuentan sus engaños al explicarlas en sus consejos amorosos. En el triunfo del amor ovidiano en la aventura de Don Melón y Doña Endrina se advierte de que este éxito se ha debido a la imprudencia de la dueña al recibir a solas al amado y a la tercera, auténtica responsable moral de las argucias inmorales. Por último, la aventura de la dueña joven denuncia la actividad del principal agente del engaño ovidiano: la vieja, la tercera que encanta y corrompe la inocencia de la juventud.

Este aviso contra el servicio de amores no se dirige solo a poner de manifiesto sus engaños, con especial utilidad para las damas y para quienes han de guardar su honra. También se dirige hacia los amadores mostrándoles el castigo poético de sus engaños. Por ello, hay en el *Libro* un constante castigo y burla del amante ovidiano desarrollado en las aventuras cazurras y burlescas que

parodian el éxito de amores. Esta burla ya aparece en la segunda aventura amorosa, en la que Ferrán García engaña a un inocente Arcipreste goliárdico que adora a Cruz Panadera. Regresa la burla en la vieja rahez propia de la tradición ovidiana de castigo del engañador y se detiene en las parodias de tradición cortesana y popular de las serranas.

5. *El abandono del amor ovidiano*. La condena del loco amor no solo se va a manifestar argumentalmente en el *Libro* mediante su fracaso o su burla, también va a producirse un abandono del mismo por otro tipo de limpio amor de Dios. Así ocurre en la peregrinación a Santa María del Vado que realiza el protagonista tras las aventuras de las serranas. En este episodio se produce un cambio de registro narrativo hacia una conversión moral que produce un cancionero religioso y la Alegoría de Don Carnal y Doña Cuaresma, en la que entre burlas y veras se relata el triunfo de doña Cuaresma que invita a una auténtica penitencia de amores. Tras ella se produce con la llegada de la Pascua el Triunfo de don Amor a quien toda la clerecía lo busca hasta que lo hospeda el Arcipreste, pero don Amor no ha sido bien recibido en Toledo y abandona a su criado dejándolo "con cuidado, pero con alegría" (1313c). Este abandono de don Amor queda patente en las dos nuevas aventuras de corte ovidiano en las que fracasa el Arcipreste porque la dueña no llega a un acuerdo con la medianera o porque prefiere casarse como Dios manda o porque, como en el caso de la mora, nada quiere saber de una alcahueta a quien no entiende.

   Más patente es el abandono del amor ovidiano en el fracaso del amor de monja de la aventura de doña Garoza. En ella hay la promesa de una aventura galante con la monja que no llega a cumplirse. Doña Garoza ha tenido la prudencia de evitar recibir a solas al Arcipreste y, sin secreto, no hay engaño posible. Por ello, el loco amor se purifica en amor piadoso lleno de actividades devotas hacia Dios:

   1503. Resçibióme la dueña por su buen servidor,
   sienpre le fui mandado e leal amador;
   mucho de bien me fizo con Dios en linpio amor,
   en quanto ella fue biva, Dios fue mi guïador.

   1504. Con mucha oraçión a Dios por mí rogava,
   con la su abstinençia mucho me ayudava;
   la su vida muy linpia en Dios se deleitava,
   en locura del mundo nunca se trabajava.

   1505. Para tales amores son las religïosas,
   para rogar a Dios con obras pïadosas,
   que para amor del mundo mucho son peligrosas,
   e son las escuseras perezosas, mintrosas.

6. *Los sermones finales*. Por último, el final de la obra incluirá el motivo de la muerte, haciendo de ella el auténtico protagonista final de la obra. La Muetre aparece en una alegoría moral en forma de dos sermones: el Planto de Trotaconventos y las Armas del cristiano. En el primer de ellos, el amor ha martirizado a su vieja servidora y le ofrece como recompensa la destrucción inevitable de la Muerte. En las Armas del cristiano se demuestra que el limpio amor de Dios derrota a los pecados capitales, nacidos de Don Amor, y vence a la Muerte. Con estos sermones de la alegoría final la linealidad de las aventuras del Arcipreste traza un círculo moral: Don Amor genera los pecados capitales y destruye a sus servidores; solo la vida cristiana es capaz de vencer sus efectos.

D. Los excursos moralizantes

El significado didáctico y moralizador del *Libro de buen amor* se intensifica si atendemos a los abundantes excursos que se integran en la narración. El narrador interrumpe el relato con abundantes digresiones descriptivas o formativas que son fundamentales para interpretar el significado ejemplar del personaje o para comprender las motivaciones de sus acciones. En este sentido, hay tres grandes digresiones que marcan la evolución del personaje:

- Al comienzo de la obra, cuando el Arcipreste se dedica a desplegar los engaños de su amor ovidiano, sin éxito, hay una primera digresión alegórica: el debate con don Amor. En él se incluye otra larga digresión sobre los pecados capitales. Con ellas, se produce una doble proceso de formación: el Arcipreste aprenderá los recursos del engaño amoroso y abrirá una serie de éxitos amorosos serios (dos aventuras) y paródicos (cinco aventuras). El receptor conocerá, sin lugar a dudas, que el amor es el respondable de los siete pecados capitales, esto es, de la condenación del hombre medieval.

- Tras las aventuras de las serranas, en las que el Arcipreste ya ha conocido los éxitos y fracasos del amor ovidiano, se incluye la alegoría de la Batalla de don Carnal y doña Cuaresma que es una auténtica conversión interior y abandono del amor. Por ello, no es de extrañar que se incluya una digresión técnica (una auténtica lección universitaria de la época) sobre el derecho canónico de la confesión, básico para que el devoto cristiano proceda a la conversión, al cambio de su vida hacia la virtud. Tras él, el Arcipreste habrá de realizar sus aventuras sin el apoyo de don Amor en su desarrollo.

- Por último, ya hemos visto que la obra termina con una Alegoría final sobre la Muerte en la que se incluye la digresión de las Armas del cristiano. El loco amor ha muerto, pues ha muerto su servidora y con ella los éxitos del Arcipreste, y la Armas del cristiano ofrecen a los receptores los medios necesarios para triunfar en la conversión iniciada en la cuaresma interior de renuncia del amor.

A esta evolución moral del personaje protagonista y del receptor hay que añadir el contenido doctrinal que las múltiples digresiones han ido proporcionando a lo largo del *Libro*. Este es su contenido según atinada observación de Alberto Blecua en su edición de la obra:

> Aquellos que buscaban en la obra la prometida enseñanza erótica del prólogo ("Enpero, porque es umanal cosa el pecar, si algunos, lo que non los consejo, quisieren usar del loco amor, aquí fallarán algunas maneras para ello",[...]), cerrarán el libro con una sonrisa al descubrir el cebo hábilmente tendido por el autor para incitarles a su lectura. Desde luego, parece difícil que encontraran en él nuevas arterías extrañas para pecar. Por el contrario, dado el peculiar fluir del hilo narrativo, no les quedó más remedio que, entre las burlas, echarse al cuerpo, o mejor al alma, una *vita Christi* diluida en las varias cantigas marianas, una meditación sobre la muerte y, sobre todo, un completo catecismo que se inicia en el prólogo, tan importante teológicamente para la cabal inteligencia del libro, y que prosigue a lo largo de la obra, alternándose con los episodios de la acción principal narrativa: el libre albedrío, los pecados mortales, los sacramentos –y, en particular, la penitencia–, los enemigos del alma, las virtudes cardinales, los dones del Espíritu Santo, las obras de misericordia.

E. Un público escolar

La sociedad del siglo XIV fue el origen y el destinatario de la obra. Las indicaciones de las estrofas 1629 y 1633 hicieron pensar en una obra abierta y dirigida a la difusión juglaresca de recitación por plazas y calles, como el fragmento conservado y atribuido a un juglar cazurro. De hecho, Juan Ruiz reconoce haber escrito abundantes obras cazurras y para juglares (cs. 1513-1514). Sin embargo, el fragmento del juglar cazurro también ha sido considerado por algunos críticos como notas tomadas por un predicador para sus sermones.

La utilización de abundantes ejemplos en los parlamentos de los personajes es un típico recurso de los predicadores. En el *Libro* se incluyen varios sermones, desde el propio *Prólogo en prosa*. Hay indicaciones sobre el derecho canónico que solo pueden ser de interés para eclesiásticos, como la lección que se da sobre la penitencia (cc. 1131-1160). Ello debe compaginarse con abundantes avisos y apartes que la obra dirige a las damas, algunos de ellos, como cuando se falta a la cortesía (cs. 948), que pueden deberse a la imitación de la poesía cortesana.

La única forma de unir las fuentes cultas y los abundantes contenidos de exclusivo interés eclesiástico con los avisos dirigidos a un público más amplio, y esencialmente femenino, es el doble circuito comunicativo propio del mester de clerecía. Esta escuela poética escribe obras cultas para la lectura comentada que sirvan de formación para futuros clérigos que ejercerán su oficio en romance, bien con la predicación y confesión, bien con la oratoria o la aplicación del derecho en la Corte. Los contenidos y los recursos aprendidos en la lectura de la obra se difunden luego en la voz y el recuerdo de los predicadores o de los letrados de la Corte a lo largo de los campos y los palacios de la Castilla del siglo XIV.

Esta orientación de la obra para un público escolar de confesores y predicadores en formación se hace más precisa si advertimos la presencia reiterada en la obra de avisos y castigos (enseñanzas o correcciones) dirigidos directamente a mujeres que no podían leer la obra. El *Libro* presenta las tópicas apelaciones homiléticas al auditorio con la fórmula de “señores”:

- Si queredes, señores, oír un buen solaz.14a.
- el oidor cortés tenga presto el perdón. 949d.
- Señores, non querades ser amigos del cuervo,1531d.
- Señores, acordadvos de bien, sí vos lo digo, 1579a.
- Señores, évos servido con poca sabidoría, 1633a.

Pero también hay las inusuales apelaciones directas a las mujeres, el aviso a las dueñas:

- la dueña que la oyere por ello non me aburra, 114b.
- la qual a vós, dueñas, yo descobrir non oso; 161b.
- por vos descobrir esto, dueña, non aya pena. 164d.
- “Dueñas, aved orejas, oid buena lición”, 892a.
- “Assí, señoras dueñas, entended el romançe”, 904ª.
- “dueña, por te dezir esto, non te asañes nin te aíres”, 908c.
- A vós, dueñas señoras, por vuestra cortesía, 948a.
- Dueñas, non me retebdes nin me dígades moçuelo, 1573a.

De hecho tenemos dos claros ejemplos de predicación culta y popular en la obra. Como ya hemos indicado, hay una auténtica lección sobre

la penitencia según el derecho canónico (1131-1160) y, entre otros, un sermón de aviso moral al final de la aventura de doña Endrina (892-909):

904. Assí, señoras dueñas, entended el romançe,
guardatvos de amor loco, non vos prenda nin alcançe;
abrid vuestras orejas, el coraçón se lançe
en amor de Dios linpio, loco amor no le trançe.

905. La que por desaventura es o fue engañada,
guárdese que non torne al mal otra vegada,
de coraçón e de orejas non quiera ser menguada,
en ajena cabeça sea bien castigada.

906. En muchas engañadas castigo e seso tomen,
non quieran amor falso, loco riso non asomen;
ya oístes que asno de muchos, lobos lo comen,
non me maldigan algunos que por esto se concomen.

907. De fabla chica, dañosa, guardé's muger falaguera,
que de un grano de agraz se faze mucha dentera,
de una nuez chica nasçe grand árbor de noguera
e muchas espigas nasçen de un grano de çivera.

908. Andan por todo el pueblo d'ella muchos dezires,
muchos después la enfaman con escarnios e reíres;
dueña, por te dezir esto, non te asañes nin te aíres,
mis fablas e mis fazañas ruégote que bien las mires.

909. Entiende bien mi estoria de la fija del endrino,
díxela por te dar ensienplo, mas non porque a mí vino;
guárdate de falsa vieja, de riso de mal vezino,
sola con omne non te fíes nin te llegues al espino.

En conclusión, el público del *Libro*, por el contenido y forma homilética de sus doctrinas y por los juegos paródicos y los entretenimientos goliardescos que despliega, es un público culto, muy posiblemente la clerecía que se pretendía reformar desde la curia toledana o bien los predicadores y confesores que atendieran la cura de almas en la Castilla de XIV.

El *Libro de buen amor* fue ampliamente conocido en su época. Los abundantes testimonios de su difusión indican que pudo llegar al pueblo desde el recitado de un juglar cazurro o desde el púlpito de un predicador popular. Al mismo tiempo fue conocido en la corte portuguesa y en los ambientes cortesanos de Castilla. Por ello, no extraña que varios autores didácticos del XV, como Lope García de Salazar, Alfonso Martínez de Toledo o el propio Fernando de Rojas citen o utilicen sus contenidos. Su prestigio y difusión hacen que esté presente entre las primeras obras de poesía castellana que menciona el Marqués de Santillana en su *Carta-Prohemio*. Así mismo, abundantes poetas cancioneriles aprovechan el *Libro*, como ocurre con Pedro Ferrús, Álvarez de Villasandino, Ferrán Sánchez de Calavera, Diego de Valencia o Fernán Pérez de Guzmán.

En los Siglos de Oro el Arcipreste, como gran parte de la literatura medieval, permanece desconocido, salvo entre restringidos humanistas como Argote de Molina o Francisco Torres. La erudición del XVIII rescató la obra, siendo estudiada por el Padre Sarmiento y editada por Tomás Antonio Sánchez. En el siglo XIX va siendo conocida y pasa a formar parte de la Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneyra, primer repertorio canónico de nuestra literatura, y analizada por José Amador de los Ríos en su *Historia crítica de la literatura española*. También suscita la admiración de autores como Larra, Pérez Galdós o Juan Valera. Tras su elogiosa valoración por

parte de los autores del 98, la obra pasa a ser objeto de la atención de los críticos, iniciando Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal su consideración como obra maestra de la literatura española.

2.3. Estructura del *Libro del Buen amor*

A. Variedad y unidad estructural

La crítica conoce con detalle los muy diversos materiales poéticos que se integran en el *Libro*. De forma sintética, se reconocen los siguientes elementos constituyentes:

- Un relato amoroso de forma autobiográfica compuesto por quince episodios.
- En este relato autobiográfico se incluyen un total de treinta y dos fábulas y *exiemplos*.
- También incluye el relato diversas digresiones didácticas.
- Hay glosas de diversas fuentes latinas, como el *Ars Amatoria* o la paráfrasis del *Pamphilus de amore*.
- Entre las aventuras amorosas se incluye un relato alegórico, la batalla de Don Carnal y Doña Cuaresma con un triunfo de Don Amor a la llegada de la primavera.
- Se ofrece un conjunto de composiciones líricas, devotas y profanas, en su cuerpo.
- Además el *Libro* marca su inicio y su final con un exordio amplificado con la disputa de griegos y romanos; y con un epílogo que concluye con una estrofa de explicit.

Esta variedad se estructura unitariamente desde un yo autobiográfico, hilo conductor de la trama narrativa. La constante presencia del yo del autor, del yo narrador o del yo protagonista sirve para enlazar con mayor o menor consistencia los materiales. De hecho, los procedimientos de enlace utilizados pueden calificarse de simples e incluso de débiles desde los criterios de estructuración de obras narrativas posteriores al mester de clerecía.

Actualmente no se ha resuelto el problema de la unidad de su estructura. Unos críticos consideran el texto como un conjunto de poemas diversos compuestos en diversas épocas y unidos con mayor o menor pericia. Otros estudiosos han defendido su unidad, sobre todo vinculada a su intención didáctica. Los intentos por descubrir núcleos estructuradores no han conseguido articular coherentemente la creación, aunque se ha advertido una doble tensión estructural entre la narración y las interpolaciones líricas y didácticas. Sin embargo, en la tradición narrativa del mester, que es la escuela poética en la que escribe el Arcipreste, las obras mantienen una estructura secuencial, lineal y yuxtapuesta con escaso enlace entre sus partes. Y este tipo de estructura es el que unifica la composición.

B. Episodios del *Libro de buen amor*

En esa linealidad narrativa, propia del mester de clerecía, podemos segmentar los siguientes episodios del *Libro de buen amor* en el relato de la autobiografía del Arcipreste.

Exordio [cc. 11-18]: Es el tópico exordio de las obras del mester en el que, tras una oración inicial, se presenta la obra y se capta la atención del receptor.

Gozos de Santa María [cc.19-43]: Una copla en cuaderna vía sirve de enlace estructural entre la narración en cuaderna vía y su primera digresión lírica, dos gozos marianos.

Digresión inicial sobre el significado del "Libro" [cc. 44-70]: Al igual que Berceo da unidad a sus *Milagros* con una introducción alegórica que explica su intención comunicativa, Juan Ruiz incluye esta digresión para subrayar la de su *Libro*. Como era corriente en obras jurídicas medievales, introduce un nuevo elemento digresivo, la *Disputa de griegos y romanos* (cs. 46-63). Este excurso está tomado del comentario *De Origine Juris*, realizado por el florentino Francisco Accursio (muerto en 1260) y muy difundido en otros textos jurídicos de la Edad Media. Con él se ejemplifica la necesidad de buenos interpretadores de su libro. Esta exigencia, la de un receptor activo, es una de sus grandes novedades estéticas y coincide con la forma de difusión de las obras del mester, dirigidas a la lectura comentada, al igual que se hacía con los textos escolares. Por ello la recepción activa es fundamental, y el *Buen amor* la exige desde su comienzo.

Primera aventura, la dueña cuerda [cc. 71-106]: El relato de la autobiografía amorosa lo protagoniza un arcipreste, personaje ficticio, que confunde su yo con el de Juan Ruiz. La aventura comienza con el *ordo artificialis* desde una cita de Aristóteles que permite una digresión sobre el aristotelismo heteodoxo que defiende que el hombre por naturaleza está determinado al amor carnal (cs. 71-75). La aventura sigue el modelo propio del cortejo de amores ovidiano, en el que el enamorado intenta seducir a la amada con la ayuda de una tercera. Su fracaso se debe a la intervención de unos maldicientes que rompen el secreto de sus amores. En el relato, se incluyen las *fábulas del reparto de la raposa y el león doliente* (cs. 82-88) *y del parto de los montes* (98-100). Con ellas, la aventura adquiere un claro significado moral: las mujeres deben escarmentar en cabeza ajena, pues el amor del hombre es vana promesa.

Segunda aventura, Cruz panadera [cc. 107-122]: Tras el fracaso de una dueña cuerda, desarrollado en tono moralizante, Juan Ruiz inicia una aventura con una dueña fácil, relatada en tonos cazurros o burlescos. El comienzo de la aventura con una digresión en elogio del servicio de amores (cs. 107-111) justifica el fracaso del protagonista: no se puede servir de amores a quien no es una dama. Su mala elección de amada y de medianera, su compañero escolar Ferrán García, frustra el amor del protagonista, tal y como relata en el excurso lírico del zéjel sobre "Cruz cruzada, panadera" (cs. 115-120).

Tercera aventura, la dueña de prestar [cc. 123-180]: La aventura se abre con una larga digresión sobre el determinismo astrológico y el libre albedrío (cs. 123-165) en el que, a su vez, se interpolan la *Historia del hijo del rey Alcaraz* (cs. 129-139) y la *digresión sobre la providencia divina* (140-150). El desarrollo dual, propio del *Libro*, se continúa en un enlace narrativo en el que se aplica la teoría del determinismo amoroso al caso del protagonista (cs. 151-165). Tras tan largo preámbulo, la aventura amorosa de la dueña de prestar fracasa, como muestra la *fábula del ladrón y el mastín* (cs. 174-178), porque el amor es engañoso en sus promesas. Como concluye el episodio, el sino del Arcipreste parece ser el fracaso de amores.

Alegoría de la pelea con Don Amor [cc. 181-575]: La secuencia de aventuras amorosas se interrumpe con un largo pasaje alegórico, en el que el Arcipreste disputa, como en los debates medievales, con Don Amor. Esta secuencia ocupa cerca del 24 % del *Libro* y, aunque no supone un avance en la vida del personaje, es un episodio de su biografía, pues viene a relatar un sueño ("Dirévos la peLea que una noche me vino", 181a [...] Partióse Amor de mí e dexóme dormir", 576a). La alegoría se articula en dos momentos propios de la *disputatio*: los denuestos morales que le dirige el protagonista

(181-422) y los consejos amorosos que ofrece Don Amor en su respuesta (cs. 423-474). El tono y contenido moral de la primera parte son evidentes, pues incluye entre otros elementos secundarios la larga *digresión sobre los siete pecados capitales* (cs. 217-388). La dualidad constructiva de la obra se manifiesta en el final de esta digresión moral al incluir la *parodia de las horas canónicas*, secuencia jocosa e irreverente. La respuesta de Don Amor se configura como un *Ars Amandi*, en el que no faltan *exempla* como el cómico de *Don Pitas Payas* (cs. 474-484), el moralizante del *ermitaño borracho* (cs. 530-543) o el satírico sobre las *propiedades del dinero* (cs. 490-512). Al final del largo episodio alegórico, el protagonista ha advertido de los muchos peligros morales que ofrece el amor y éste ha respondido con un tratado de cortesía, en el que los escasos excesos morales se alían con la moralización misógina medieval sobre la desvergüenza de las mujeres.

Cuarta aventura, Don Melón y Doña Endrina [cc. 576-909]: Esta aventura es una larga y original recreación de la comedia elegiaca latina *Pamphilus de amore*. En su adaptación se advierten tres partes. La primera es un monólogo del Arcipreste (cs. 576-583) en el que, al alba —quizás aún dormido—, razona sobre sus fracasos anteriores para concluir que no se deben a él, sino a haber elegido mal a la dama a quien cortejar. Por ello, procura ahora seleccionar una dama adecuada, que no será otra que Doña Endrina. La segunda parte es la paráfrasis propiamente dicha (cs. 584-891), en la que el protagonista pasará a llamarse Don Melón y a seducir a Doña Endrina gracias a la mediación engañosa de Trotaconventos. La vieja, en sus diálogos, suscita la inclusión de dos fábulas. Dos lagunas impiden seguir con detalle la historia, sobre todo en el momento culminante de la seducción, al parecer arrancado por un censor. El cortejo concluye con el escarnio de Doña Endrina y una posterior boda reparadora de no demasiada verosimilitud. En su tercera parte, el Arcipreste no duda en incluir como apostilla de la aventura un sermón final (cs. 892-909) en el que realiza una explícita moralización contra los engaños del amor y a favor de que las mujeres escarmienten en cabeza ajena y escuchen la lección moral de su historia. Para reforzar su argumentación incluye la *fábula del león y el asno* (cs. 893-903). Para que no quede duda de su intención moral, subraya en la estrofa 909 el carácter ficticio de la aventura y la naturaleza ejemplar de la vida del protagonista.

Quinta aventura, la dueña joven [cc. 910-944]: Esta aventura es la única en la que triunfa el amor del Arcipreste, seduciendo mediante los engaños de la alcahueta a una joven inexperta. Su función es la de ser un contraste ejemplar de la aventura de Doña Endrina, en la que la dueña, que no ha escuchado los avisos morales del Arcipreste, es destruida por el engaño del cortejo amoroso ovidiano. El núcleo de la aventura se dedica a denunciar la figura de la alcahueta, auténtica protagonista del episodio al encantar con sus artes y sus engaños a la joven inexperta mal custodiada por su familia.

Sexta aventura, la vieja rahez [cc. 945-949]: De forma muy breve, la juventud y el castigo de la dueña anterior contrastan con la vejez y la burla del arcipreste en esta aventura de tradición ovidiana (así es el resultado del engaño de amores en algunas obras ovidianas como *De vetula*). El arcipreste es burlado porque mantiene relaciones con una vieja y, además, es acusado de impotente. El tono ha cambiado, entramos en un tono cazurro, grosero y descortés, del que es consciente el autor pues pide permiso para mantenerlo en un conjunto de burlas que serán las posteriores aventuras en la sierra.

Séptima aventura, la serrana Chata de Lozoya [cc. 950-971]: Juan Ruiz trata como aventuras independientes cada una de sus serranas. En cada aventura de serrrana ofrece dos versiones: una paródica en cuaderna vía y otra lírica vinculada a diversas tradiciones del género. En esta aventura relata, tanto en cuaderna vía (cs. 950-958) como en la forma lírica (cs. 959-971), el tradicional encuentro de un viajero con la serrana. En la versión lírica incluye motivos eróticos que no trata en la de cuaderna vía.

Octava aventura, la serrana Gadea de Ríofrío [cc. 972-992]: La versión en cuaderna vía parodia el encuentro de amores con la serrana (cs. 972-986) y la forma lírica desarrolla el género tradicional en forma más breve y sugerente (cs. 987-992).

Novena aventura, la serrana Menga Lloriente [cc. 993-1005]: De forma paródica en cuaderna vía (cs. 993-996) y de forma lírica, sin ironía (cs. 997-1005), se ejemplifica el motivo de bodas y la tradición epitalámica de algunos cantos de serrana.

Décima aventura, la serrana Alda de Tablada [cc. 1006-1042]: el encuentro con la serrana es casi pretexto para desarrollar su grotesca descripción en cuaderna vía (cs. 1006-1021) y una versión más idealizada en la versión lírica (cs. 1022-1042). Con ello Juan Ruiz documenta diversas tradiciones y registros líricos en el género tradicional y cortesano de las canciones serranas.

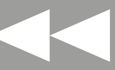
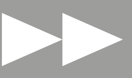
Cancionero religioso de Santa María del Vado [cc. 1043-1066]: Una breve transición narrativa en cuaderna vía (cs. 1043-1045) en la que cambia el tono de jocoso a devocional, permite al Arcipreste aprovechar su estancia en la sierra para realizar una peregrinación en la que incluye dos composiciones líricas: un *Duelo de la Virgen* (cs. 1046-1058) y una *Pasión de Nuestro Señor Jesú Cristo* (cs. 1059-1066).

Alegoría de Don Carnal y Doña Cuaresma y Triunfo de Don Amor [cc. 1067-1314]: Este largo pasaje es el contrapunto estructural al "Debate con Don Amor". Se articula en dos episodios protagonizados por personajes alegóricos. Al estar presentes en ellos el Arcipreste como narrador y personaje más o menos activo, ocupan la cuaresma y la pascua vividas por el personaje. En el primero, *la batalla paródica entre Don Carnal y Doña Cuaresma* (1067-1209) integra como digresión una auténtica lección académica sobre *el derecho canónico de la penitencia* (cs. 1131-1160). El *Triunfo de Don Amor* (cs. 1210-1324), a la llegada de la Pascua, lo presencia el protagonista y lo relata con dos procesiones paródicas en las que se recibe a Don Carnal y a Don Amor. Tras ellas, se incluye un *Debate sobre el hospedaje de don Amor* (cs. 1246-1314). En él se alterna un debate paródico entre clérigos y caballeros (cs. 1246-1259) y un nuevo diálogo entre Don Amor y el Arcipreste (cs. 1260-1314) en el que queda claro que Don Amor no es bien recibido ni por la ciudad de Toledo ni por su clerecía. La *Digresión sobre la tienda de Don Amor* (cs. 1266-1302) se integra en esta secuencia.

Undécima aventura, la viuda loçana [cc. 1315-1320]: Nueva aventura de tipo ovidiano en la que fracasa la mediación de Trotaconventos a pesar de sus esfuerzos, quizás por estar en un tiempo propicio para bodas.

Duodécima aventura, la dueña que casa con otro [cc. 1321-1330]: En esta breve aventura, nuevamente de esquema ovidiano, el Arcipreste fracasa porque la dama acepta la formalización social del amor mediante su matrimonio.

Decimotercera aventura, la monja Doña Garoça [cc. 1331-1507]: Junto con Don Melón y Doña Endrina, esta es la aventura de mayor extensión, debido a la larga argumentación entre Doña Garoza y la

alcahueta mediante cinco fábulas y un ejemplo. El prometido amor de monja se transforma en la conclusión en un puro amor hacia Dios, pues Doña Garoza, precavida contra la vieja, admite al protagonista en su compañía en público, ante testigos. Ello impide la seducción y orienta la relación hacia actividades devotas de oración a Dios.

Decimocuarta aventura, la mora [cc. 1508-1517]: Esta aventura cierra la actividad de Trotaconventos y se salda con un intenso rechazo de la mora. La aventura sirve para separar la muerte de la monja de la muerte de Trotaconventos, al tiempo que permite incluir un largo *excurso* (posiblemente truncado por una laguna) *sobre el soporte musical de las canciones* (cs. 1513-1517).

Alegoría moral sobre la Muerte [cc. 1518-1617]: Casi al final del *Libro* el tono del Arcipreste abre un paréntesis moral suscitado por el motivo de la muerte de la vieja (cs. 1518-1519). Ello le permite alternar discurso serios y jocosos construyendo un *Planto de Trotaconventos* (1520-1572), un breve episodio narrativo en el que incluye un *paródico epitafio* (cs. 1573-1578), un largo *sermón moral sobre las armas del cristiano para vencer a la muerte* (cs. 1579-1607) y una amplificación del tópico de la *brevitas* que incluye la *satírica digresión en elogio de las dueñas chicas* (cs. 1606-1617). Este apartado casi final no deja dudas sobre la reflexión del Arcipreste: quien dedicó su vida al amor ovidiano ha acabado mártir del amor, en brazos de una muerte destructora; quien ve su epitafio se tropieza con un largo sermón que indica la correcta forma de vivir para vencer el poder destructor de la Muerte: las armas del cristiano que vencen a los siete pecados capitales, hijos de Don Amor como conocemos desde el comienzo de la obra.

Decimoquinta aventura, Don Hurón [cc. 1618-1625]: La última aventura del Arcipreste comienza a principios de marzo, como la aventura de la vieja rahez. Tras la muerte de Trotaconventos, parece volver el mundo a su rutina, con lo que la obra tiene casi una estructura circular de noria de fracasos de amores.

Cierre del "Libro" [cc. 1626-1634]: Como es costumbre en el mester de clerecía, el autor cierra de forma explícita su obra. Incluye al final dos estrofas de *explicit* juglaresco (1633) y culto (1634). La posibilidad de que el final del arquetipo X estuviese desencuadernado hace que la brusquedad del cierre pueda deberse a la pérdida de estrofas al final de la aventura de Don Hurón.

C. La autobiografía del Arcipreste

El *Libro de buen amor,* analizado como autobiografía de su protagonista, ofrece una estructura unitaria dividida en dos bloques separados por un intermedio paródico. Estos bloques son presentados por un exordio interpretativo y cerrados con un apéndice moral. En esta articulación la obra nos ofrece un ejemplo moral de condena del loco amor y triunfo del buen amor.

I. Apertura: *Exordios interpretativos* (cc. 11-76). Abre la obra con el tópico exordio del mester de clerecía, al que le añade unas oraciones de comienzo (los *Gozos de santa María*, como se iniciará el *Cancionero de Baena*) y una digresión sobre las claves interpretativas para comprender correctamente el significado del libro (*Disputa de griegos y romanos*).

II. Primer bloque autobiográfico, el servicio amoroso ovidiano (cc. 77-944): Ocupa de la primera aventura amorosa a la quinta e incluye la *Alegoría del debate con Don Amor*. En esta parte se desarrollan cinco casos de amores ovidianos. Los tres primeros fracasan por errores del amante. No guarda el secreto debido en la primera aventura; no

sabe elegir a la dama adecuada en la segunda; y no realiza el cortejo adecuado (falla en las donas o regalos de amor) en la tercera. Tras su *Debate con Don Amor*, correctamente formado, triunfa en la aventura de Don Melón y Doña Endrina y con la dueña joven. En ambos casos el Arcipreste subraya con un sermón y con la muerte de la dama los peligros morales de este amor, que habían sido previamente denunciados en los denuestos que le dirigió en el *Debate*. Su intención didáctica se subraya hasta el punto de llegar a separar en la estrofa 909 al protagonista de la aventura, Don Melón, de él mismo, con lo que hace evidente su función de exemplo ex contrario.

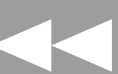
III. Parodia del amor ovidiano (cc. 945-1042): Tras los cinco casos de amor ovidiano, frustrado y exitoso, el autor cambia de registro y utiliza un tono cazurro para parodiar el servicio de amores en cinco aventuras. La primera, de la vieja rahez, mantiene la tradición ovidiana de castigo del amante engañador. Las cuatro siguientes, protagonizadas por serranas, utilizan tradiciones populares y cortesanas. Su función estructural, además de la de introducir el humor, consiste en separar la serie biográfica de servicio de amores ovidianos de la conversión de amores.

IV. Conversión de amores y triunfo del buen amor (cc. 1043-1512): El enlace narrativo de la romería a la Virgen del Vado cambia el tono del relato para iniciar una auténtica conversión de amores. La larga *Alegoría de Don Carnal y Doña Cuaresma y el triunfo de Don Amor* muestra un proceso de transformación en el personaje y la sociedad que, cuando concluye en Pascua, deja al protagonista solo y con cuidados después de la marcha de Don Amor de la ciudad de Toledo. Esta soledad se subraya en el fracaso de las aventuras siguientes, llenas de alegres amantes casadas, que no parecen dejar sitio a un arcipreste que no es escuchado por la viuda lozana y que es despreciado por la dueña que casa con otro. La promesa de amores con la monja solo sirve para transformar el engaño del amor ovidiano: aquí el seducido será el lascivo Arcipreste, que se dedicará a oraciones y sacrificios y no al encuentro erótico. Con la mora que no entiende a Trotaconventos se interrumpe bruscamente este bloque, posiblemente incompleto por una laguna o desencuadernación de su final.

V. Epílogo moral (1513-1625): Tenemos una difícultad por problemas de su transmisión para analizar cómo concluye la estructura del *Libro*, ya que el final del arquetipo X estaba desencuadernado con lagunas y desórdenes. Por ello, el Libro original pudo tener un cierre diferente del que proponemos desde el respeto al texto conservado. Cerradas las aventuras, la obra concluye con un episodio alegórico sobre la *Muerte de Trotaconventos* que permite desplegar al personaje dos largos sermones morales sobre la muerte inexorable y la necesidad de vivir devota y moralmente. Los contrapuntos humorísticos (*epitafio de Urraca y elogio de las dueñas chicas*) se continúan con una *aventura de don Hurón* que recuerda el esquema del amor ovidiano y la mejor manera de vencerlo: no admitir el cortejo del amante. Quizás este episodio esté desplazado, pues el *elogio de las dueñas chicas*, que es una amplificación del motivo de la *brevitas*, sería idóneo para cerrar la narración.

VI. Cierre final (1626-1634): En él se cierra canónicamente el *Libro de buen amor* con explicit sobre su fecha y con una conocida *iocatio* sobre su valor moral:

1627. Buena propiedat á, doquiera que se lea,
que si lo oye alguno que tenga mujer fea,
o si mujer lo oye, que su omne vil sea,
fazer a Dios serviçio en punto lo desea.



1628. Desea oír misas e fazer oblaçiones,
desea dar a pobres bodigos e raçiones,
fazer mucha limosna e dezir oraçiones;
Dios con esto se sirve, bien lo vedes, varones.

Pero esta broma final no puede ocultar el claro significado moral observable en la evolución del servicio de amores del personaje. Su vida amorosa se ha articulado en diecinueve episodios biográficos de diferentes tonos y contenidos, que discurren desde el nacimiento que predestina al personaje en su segunda aventura a la muerte de la alcahueta que antecede a la última y que muestra el resultado final del loco amor. En esquema cabe resumir así la estructura del *Libro*:

I. Apertura: Exordio y claves interpretativas (cc. 1-76).

II. Primer bloque autobiográfico, el servicio amoroso ovidiano (cc. 77-944).

- I Serie: formación de amores: Dueña cuerda, Cruz panadera, dueña de prestar (cc. 77-180).
- 1ª Alegoría: *Ars amandi* (Don Amor, *cc* 181-575).
- II Serie: triunfo del loco amor : Don Melón y doña Endrina y la dueña joven (cc. cc. 576-944).

III. Parodia del amor ovidiano (cc. 945-1042).

- III Serie: Vieja rahez y Serranas.

IV. Conversión de amores y triunfo del buen amor (cc. 1043-1512).

- Cancionero de santa María del Vado (cc. 1043-1067).
- 2ª Alegoría: Batalla de don Carnal y doña Cuaresma (1068-1224) y Triunfo de amores (Proceción de Amor el domingo de Pascua,1266-1300).
- IV Serie: aventuras de triunfo del buen amor: dueñas casadas, doña Garoza, la mora (1301-1512).

V. Epílogo moral (1513-1625).

- 3ª Alegoría: Reflexiones morales de condena del loco amor (Muerte de Trotaconventos y Armas del cristiano (1520-1605).
- Aventura final de don Hurón y doña Fulana (1618-1625).

VI. Cierre final (1626-1634).

D. Una construcción dual

Tanto la lectura de los distintos episidios de la obra como el análisis de la estructura, permiten descubrir en el *Libro* un esquema general de composición basado en un doble plano de alternancia entre el sermón y la narración, la doctrina y el relato ejemplificador (a menudo *ex contrario*), entre el tono serio y el tratamiento jocoso o paródico; en definitiva, la obra se construye en una secuencia de dialéctica de contrarios. Esta dualidad constructiva hace que el autor refuerce en tonos diversos un mismo contenido, como ocurre en la estructura de cada uno de los pecados capitales que se definen doctrinalmente, se ejemplifican narrativamente y se repiten como moralejas de valor universal. Pero también sucede que el autor parece contradecir jocosamente lo que en serio acaba de desarrollar. El tremendo sermón destructor de la muerte se sigue de una paródica canonización de Trotaconventos al igual que el *Libro*, que en algún momento pareció ofrecerse como *Ars amatoria*, se cierra con el aviso humorístico de que, si hay que querer a las mujeres, del mal lo menos.

Veamos una serie de ejemplos de episodios que alternan en construcción dual:

- Primera aventura seria de la dueña cuerda / Segunda burlesca de Cruz panadera.
- La larga diatriba moral de los pecados capitales / Cierre con la burlesca parodia de las horas canónicas.
- Trágica aventura de la dueña joven / Ridícula aventura con la vieja rahez.
- Debate escolar de la alegoría de Don Amor / Alegoría paródica de Don Carnal y Doña Cuaresma.
- Reflexión seria sobre la muerte / Cierre con la parodia burlesca del epitafio,
- Las armas del cristiano / El elogio paródico de las dueñas chicas...

Esta tendencia a la construcción dual de la obra no solo se advierte en sus grandes unidades narrativas, sino que se observa en cualquiera de sus niveles, ya que Juan Ruiz escribe sus versos con la tendencia estilística y constructiva de contrastar series serias y jocosas. Cumple así su promesa de insertar burlas en sus verdades (c. 45) y ofrece con ello un pequeño "breviario de burlas (1632). Por eso utiliza en diversas ocasiones, creando cierta ambigüedad, el recurso goliardesco de la *iocatio*, esto es, el brusco giro humorístico, cerca del final, de una argumentación seria. Así ocurre en el final de su *Prólogo en prosa* cuando parece invitar a utilizar la obra a los que "quisieren usar el loco amor" o con la dueña garrida que se promete en la estrofa 64. Pero al igual ocurre en sentido contrario. Por eso, no solo se burla de los piadosos receptores de la obra (cc. 1627-1628), sino que su sátira llega a la descripción ridícula de los amantes del loco amor:

> 158. El que es enamorado, por muy feo que sea,
> otrosí su amiga, maguer que sea muy fea,
> el uno e el otro non á cosa que vea
> que tan bien le paresca nin que tanto desea.
>
> 159. El bavieca, el torpe, el neçio e el pobre,
> a su amiga bueno paresçe e rico onbre,
> más noble que los otros; por ende todo onbre,
> como un amor pierde, luego otro cobre

O, tras argumentar a favor de los valores eróticos de las dueñas chicas, la *iocatio* le lleva a cerrar su elogio con un giro misógino:

> 1616. De la muger pequeña non ay conparaçión,
> terrenal paraíso es e consolaçión,
> solaz e alegría, plazer e bendiçión;
> mejor es en la prueva que en la salutaçión.
>
> 1617. Sienpre quis muger chica más que grande nin mayor,
> non es desaguisado del grand mal ser foidor;
> del mal tomar lo menos, dízelo el sabidor,
> por ende de las mugeres la mejor es la menor.

Con esta alternancia de tonos serios y burlescos, entre episodios narrativos y dentro del propio episodio, consigue el tradicional propósito de enseñar deleitando mostrando "a los sinples fablas e versos extraños" (1634d).

2.4. El estilo de Juan Ruiz

A. El humor

No puede entenderse el estilo de Juan Ruiz sin el humor. Los recursos del humor se basan tanto en su temática como en el uso de diversas figuras expresivas.

La temática humorística tiene dos fuentes principales: el mundo goliardesco y el fondo folclórico. Del mundo culto de los goliardos, Juan Ruiz utiliza el mundo burlesco del engaño de amores y su condena (vieja rahez), las parodias litúrgicas (horas canónicas, procesión de amores, etc.) y la denuncia satírica (el poder del dinero). De la temática folclórica utiliza historias burlescas como la de Pitas Payas o la *Fazaña del garzón que quería casar con tres mujeres*... Esta temática a menudo va indisolublemente ligada a la parodia que afecta a episodios enteros y al tratamiento de personajes como los abogados del pleito de don Ximio o la batalla de carnes y pescados o el educado convite entre los dos mures de ciudad y de campo, etc.. Sirva de ejemplo este breve fragmento de las parodia goliardesca sobre las horas canónicas de la liturgia:

> 374. «Rezas muy bien las oras con garçones golfines,
> *cum his qui oderunt pacem*, fasta que el salterio afines;
> diçes: "*Ecce quam bonum*", con sonajas e baçines,
> "*in noctibus extollite*"; después vas a matines.
>
> 375. «Do tu amiga mora comienças a levantar,
> "*Domine labia mea*" en alta boz a cantar,
> *primo dierum omnium* los estormentos tocar,
> *nostras preçes ut audiat*, e fázeslos despertar.
>
> 376. «Desque sientes a ella, tu coraçón espaçias,
> con maitinada *cantate* en las friuras laçias
> *laudes Aurora lucis*, dasle grandes graçias,
> con *Miserere mei* mucho te le engraçias. [...]
>
> 383. «Vas a rezar la nona con la dueña loçana,
> "*Mirabilia*" comienças, dizes de aquesta plana:
> "*Gressus meos dirige*"; responde Doña Fulana:
> "*Iustus es, Domine*"; tañe a nona la canpana.
>
> 384. «Nunca vi sancristán que a vísperas mejor tanga,
> todos los instrumentos tocas con la chica manga;
> la que viene a tus vísperas, por bien que se remanga,
> con *Virgam virtutis tuae* fazes que de aí retanga.

En cuanto a las figuras retóricas, el humor se consigue mediante la dilogía:

- *que la caça ansí aduz* (120d), donde aduz tanto significa que Ferrán García trae la panadera para sí y la lleva (aparta, roba) del Arcipreste).
- *Desque sientes a ella, tu coraçón espaçias* (376a), desde que la oyes o desde que la tocas (sientes).
- *non só para lidiar en carrera nin en ero* (1092c), donde puede estar jugando con el doble sentido de lidiar-luchar, tanto bélico como erótico.

Básico es el uso de la antítesis, como cabe ver en la disputa de griegos y romanos o en el retrato exagerado que del cuervo hace la zorra engañadora:

> 1438. «"O cuervo tan apuesto, del çisne eres pariente,
> en blancura e en dono, fermoso, reluziente;
> más que todas las aves cantas muy dulçemente;
> si un cantar dixieres, diré yo por él veinte.
>
> 1439. «"Mejor que la calandria nin el papagayo,
> mejor gritas que tordo nin ruiseñor nin gayo;
> si agora cantasses, todo el pesar que trayo
> me tirariés en punto, más que otro ensayo.

El juego de palabras es otra de las figuras utilizadas con frecuencia por Juan Ruiz:

- *Cras, cras nós lo avremos, que nuestro es ya por fuero* (507d), juego de palabras "cras, cras" que se basa en el graznido del cuervo que en el castellaño medieval significaba "mañana, mañana".
- *era del papo papa e d'él mucho privado* (1161b), juego de palabras "papo papa", del papa bocón (tragón) y dilogía de la palabra papo: Era para él papa bocón ("papo") y muy amigo de la comida ("papo").
- *cantando «Andeluya!» anda toda la villa*(1240d), juego de palabras *Andeluya*, neologismo creado entre andar y aleluya.

La abundante presencia del humor en la obra prueba la afirmación final del Arcipreste sobre haber escrito una obra en juglaría, esto es, en diversión, para entretenimiento, desde el humor como elemento discursivo fundamental:

> 1632. De la santidat mucha es bien grand liçionario,
> mas de juego e de burla es chico breviario;
> por ende fago punto e çierro mi armario,
> séavos chica fabla, solaz e letuario.
>
> 1633. Señores, évos servido con poca sabidoría,
> por vos dar solaz a todos, fablévos en juglería;
> yo un gualardón vos pido: que por Dios, en romería,
> digades un paternóster por mí e avemaría.

B. La retórica culta de la amplificatio

El estilo de Juan Ruiz utiliza abundantes recursos de la retórica culta, alejados de la aparente popularidad de su obra y del tono juglaresco que aparece en algunas fórmulas de dirigirse a sus receptores (ejemplos de estas apelaciones pseudo juglarescas se encuentran en 1089b, en 1269d, y en 1633).

El recurso culto más utilizado en la obra es la variación retórica de la *amplificatio*. Aparece en múltiples repeticiones y enumeraciones que desarrollan motivos del relato y completan estrofas. Ejemplos de ella hay en los efectos del vino (cs. 544 y ss.), las prendas de Doña Endrina (c. 581) o de Don Hurón (cs. 1620-1621), las penas del enamorado (c. 607) o el valor de las dueñas chicas (cs. 1606 y ss), etc.. Sirvan de ejemplo estas coplas de las propiedades del dinero:

> 490. «Mucho faz el dinero e mucho es de amar,
> al torpe faze bueno e omne de prestar,
> faze correr al coxo e al mudo fablar;
> el que non tiene manos, dineros quiere tomar.
>
> 491. «Sea un omne nesçio e rudo labrador,
> los dineros le fazen fidalgo e sabidor;
> quanto más algo tiene, tanto es más de valor:
> el que non á dineros non es de sí señor.
>
> 492. «Si tovieres dineros, avrás consolaçión,
> plazer e alegría, del Papa raçïón;
> conprarás paraíso, ganarás salvaçión;
> do son muchos dineros, es mucha bendiçión.
>
> 493. «Yo vi en corte de Roma, do es la santidad,
> que todos al dinero fazen grand homildat;
> grand onra le fazían con grand solepnidat,
> todos a él se omillan, como a la Magestat.
>
> 494. «Fazié muchos priores, obispos e abades,
> arçobispos, doctores, patriarcas, potestades;

a muchos clérigos nesçios dávales dinidades;
fazié de verdat mentiras e de mentiras verdades.

495. «Fazié muchos clérigos e muchos ordenados,
muchos monges e monjas, religiosos sagrados;
el dinero los dava por bien examinados,
a los pobres dezían que non eran letrados.

La *amplificatio* también afecta a reduplicaciones y frases seriadas, como en las coplas 203-204 de la fábula de las ranas que demandaban rey a Júpiter, o se manifiesta en la acumulación de sinónimos en una misma oración como en los nombres propios de la alcahueta (cs. 924-927) o en abundantes versos compuestos por series sinonímicas (ej.: 722a, 1438b, 1478c), etc..

El contexto reiterativo de la cuaderna vía y el uso de la *amplificatio* hace que los versos del Arcipreste presenten en su ritmo abundantes paralelismos y bimembraciones (ej.: c. 292, cs. 1307-1308), reforzados por anáforas (ej.: cs. 156-157) y antítesis (ej.: c. 791, c. 1450). Sirva este fragmento del comienzo como ejemplo de este contexto reiterativo que lleva a la acumulación de simetrías mediante paralelismos, biimembraciones y antítesis:

15. E porque mejor sea de todos escuchado,
fablarvos é por trobas e por cuento rimado;
es un dezir fermoso e saber sin pecado,
razón más plazentera, fablar más apostado.

16. Non tengades que es libro neçio de devaneo,
nin creades que es chufa algo que en él leo,
ca, segund buen dinero yaze en vil correo,
ansí en feo libro está saber non feo.

17. El axenuz, de fuera negro más que caldera,
es de dentro muy blanco más que la peñavera;
blanca farina está so negra cobertera;
açúcar dulçe e blanco está en vil cañavera.

18. So la espina está la rosa, noble flor;
so fea letra está saber de grand dotor;
como so mala capa yaze buen bevedor,
ansí so mal tabardo está el buen amor.

C. El realismo popular

El autor hacer un amplio despliegue de lenguaje popular. La viveza de su lenguaje no solo afecta a su léxico, ejemplarmente popular en el habla de las serranas o en las múltiples denominaciones de la zorra, sino que penetra en la morfosintaxis de las abundantes yuxtaposiciones (ej.: cs. 398-496), los anacolutos (v. 512c), la utilización del diminutivo afectivo (c. 810) u humorístico (c. 1478), las abundantes oraciones imperativas, admirativas e interrogativas, con abundantes vocativos (cs. 1492-1495, 1500-1501), la repetición familiar (cs. 838, 1466), el dativo ético (v. 564b), etc. También se advierte el lenguaje popular en la tendencia a incluir abundantes refranes o frases sentenciosas en el poema, a menudo cerrando sus estrofas (ej.: 64b, 104d, c. 111, 869d,c. 907, 920d, 940d, 942d). El uso de abundante frases hechas (ej.:102b, 849d, 935ab) refuerza el color popular de su *elocutio*.

Un claro ejemplo del realismo y viveza léxica del lenguaje del Arcipreste puede observarse en el breve diálogo que se produce a la puerta de la casa de Trotaconventos en las estrofas donde se acumulan los recursos señalados:

872. Como la mi vejezuela me avía aperçebido,
non me detove mucho, para allá fui luego ido;
fallé la puerta çerrada, mas la vieja bien me vido:
«¡Yuy!», diz, «¿qué es aquello, que faz aquel roído?

873. «¿Es omne o es viento? Creo que es omne, non miento;
¡vedes, vedes cómo otea el pecado carboniento
¿Es aquél? ¿Non es aquél? Él me semeja, yo lo siento.
¡A la fe, aquel es don Melón! Yo'l conosco, yo lo viento.

874. «Aquélla es la su cara e su ojo de bezerro;
¡catat, catat cómo assecha! Barrunta nos como perro
allí raviaría agora, que non puede tirar el fierro
mas quebrantaría las puertas, menéalas como çencerro.

875. «Cierto aquí quiere entrar; mas ¿por qué yo non le fablo?
¡Don Melón, tiradvos dende! ¿Troxo vos ý el dïablo?
¡Non quebrantedes mis puertas!, que del abad de Sant Pablo
las ove ganado; non posiste aý un clavo.

876. «Yo vos abriré la puerta, ¡esperat, non la quebredes!
e con bien e con sosiego dezid si algo queredes;
luego vos id de mi puerta, non nos alhaonedes
entrad mucho en buen ora; yo veré lo que faredes».

877. «¡Señora doña Endrina! ¡Vós, la mi enamorada!
¡Vieja!, ¿por esto teníades a mí la puerta çerrada?
¡Tan buen día es oy éste que fallé atal çelada!
Dios e mi buena ventura me la tovieron guardada».

Por otro lado, el realismo de Juan Ruiz se fundamenta en los abundantes materiales costumbristas que utiliza en la caracterización de sus personajes y en los motivos de su narración. Un ejemplo concreto: la tradicional cuaresma cristiana se refleja en las coplas 1173-1179 como un cuadro costumbrista en el que se relata la peculiar costumbre castellana de hacer limpieza general en esa época. Esta técnica hace que abundantes fragmentos del *Libro* sean documentos auténticos de formas de vida. Así puede verse, por ejemplo, que en la fábula del lobo engañado por un estornudo el deambular de su personaje sirve para mostrar distintas estampas de la vida eclesiástica. La vida popular se trasluce en fazañas como las del mozo que quiere casar con tres mujeres o en la fábula de la raposa que comía las gallinas de la aldea. La vida cortesana aparece en la fábula del asno y el blanchete. El mundo jurídico aparece en su versión culta en el juicio de don Ximio y en su vertiente popular en al historia del ladrón que fizo carta al diablo. Hasta personajes tan conocidos como la vieja ovidiana se viste de alcahueta castellana que hace magia (941) y vive de la buhonería en sus dos visitas a la casa de Doña Endrina (cs.723-724 y 824-827), retazos de la vida del XIV.

2.5. El Libro de buen amor, cancionero del XIV

A. El cancionero propuesto

Desde el prólogo en prosa Juan Ruiz propone un cancionero del que se jacta:

> E conpóselo otrosí a dar algunos leçión e muestra de metrificar e rimar e de trobar; ca trobas e notas e rimas e ditados e versos que fiz conplidamente, segund que esta çiençia requiere. (*Prólogo*)

Al final del *Libro*, se ufana por haber conseguido su propósito inicial: "fue conpuesto el romançe por muchos males e daños/ que fazen

muchos e muchas a otros con sus engaños,/ e por mostrar a los sinples fablas e versos estraños." (1634bcd).

De hecho, el *Libro del Arcipreste* nos muestra todo un dominio métrico en su polimetría. En su mayor parte y como estructura básica de su narración y expresión Juan Ruiz utiliza la cuaderna vía. Esta estrofa es más flexible que la del siglo XIII pues, según se ha conservado, no responde a la dialefa obligatoria ni tampoco impide el encabalgamiento entre estrofas. Su gran irregularidad, admitiendo hemistiquios octosilábicos, es menor de la que muestran los manuscritos, pues gran parte de sus irregularidades pueden responder a errores de los copistas.

En cuanto a las formas líricas, Juan Ruiz conoce ampliamente las tradiciones cortesanas y populares, como se advierte en el uso de composiciones zejelescas, vinculadas a tradiciones más populares, y formas estróficas sin vuelta de tradición culta o cortesana. Con ello, Juan Ruiz consigue rimar un "librete" de cantares (12c) en los que despliega su maestría de trobador capaz de "dezir encobierto e doñeguil" (65c).

El *Libro de buen amor*, como tal, recoge nueve composiciones líricas de temática religiosa y profana, aunque promete muchas más que no recoge. Así, por ejemplo, la estrofa 104 anuncia unas "cantigas de verdadera salva"(104a) que no se incluyen, quizás por redactarse en gallego-portugués. De hecho, en la estrofa 171 se hace referencia a unas cantigas que dicen haberse transcrito pero que no aparecen en los manuscritos conservados:

> 171. Coidando la yo aver entre las benditas,
> dávale de mis donas, non paños e non çintas,
> non cuentas nin sartal nin sortijas nin mitas,
> con ello estas cantigas que son deyuso escritas.

Al igual ocurre en la copla 1319:

> 1319. Con la mi vejezuela enbïéle ya qué,
> con ello estas cantigas que vos aquí robré
> ella non la erró e yo non le pequé,
> si poco ende trabajé, muy poco ende saqué.

Tras la aventura de la vieja rahez, el Arcipreste informa también sobre la composición de cantares cazurros que no se han incluido aunque no se indica que físicamente se hayan copiado:

> 947. De toda esta lazeria e de todo este coxixo
> fiz cantares caçurros de quanto mal me dixo;
> non fuyan d'ello las dueñas nin los tengan por lixo,
> ca nunca los oyó dueña que d'ellos mucho non rixo.

En la copla 1021 se prometen tres cantigas de las que solo se incluye una:

> 1021. De quanto que me dixo e de su mala talla,
> fize bien tres cantigas, mas non pud bien pintalla;
> las dos son chançonetas, la otra de trotalla;
> de la que te non pagares, veyla e ríe e calla.

Nuevamente la estrofa 1507 promete una endecha que no se incluye:

> 1507. Con el mucho quebranto fiz aquesta endecha,
> con pesar e tristeza non fue tan sotil fecha;
> emiéndela todo omne e quien buen amor pecha,
> que yerro e mal fecho emienda non desecha.

Si hasta aquí todas son composiciones profanas prometidas y no incluidas, al cierre del *Libro* se prometen cuatro composiciones marianas que no se han incluido:

> 1626. Por que Santa María, segund que dicho é,
> es comienço e fin del bien, tal es mi fe,
> fizle quatro cantares, e con tanto faré
> punto a mi librete, mas non lo çerraré.

El porqué de estas ausencias no ha sido aclarado de forma definitiva por la crítica, oscilando entre las tesis que defienden que nunca se escribieron y las que proponen que los textos no se han transcrito por falta de interés de los copistas.

B. El cancionero realizado en el *Libro de buen amor*

Junto con el cancionero prometido y no realizado, el *Libro de buen amor* conserva un cancionero lírico de nueve composiciones religiosas y profanas que ilustran diversas tradiciones poéticas de la lírica medieval. Vamos a revisar su presencia según aparecen en la obra.

1. *Gozos de santa María*. (cc. 19-43). Tras una dedicatoria en cuaderna vía (19), se promete "cantar de sus gozos" y se incluyen dos versiones líricas (20-32 y 33-43), las primeras del libro, propias de un género devocional en loor de la Virgen de muchas difusión medieval. Se trata de elogiar sus gozos, que son los momentos de su especial protagonismo en la Historia de la Salvación.

   El primer cantar de los Gozos de Santa María (cc. 20- 32) es un zéjel compuesto por 12 mudanzas y un estribillo. Sigue en sus elogios muy de cerca las tradiciones populares del Nuevo Testamento. El segundo cantar de los Gozos de Santa María (cc. 33-43) está compuesto por once sextillas de versos de base octosílaba y con pie quebrado en los versos tercero y sexto. El esquema de rimas consonantes es abcabc y no tiene estribillo. Al tratar el mismo contenido que el anterior, el autor muestra con este doble tratamiento su maestría en el trovar de tradición popular (zéjel) y cortesana (sextillas).

2. *Zéjel de Cruz cruzada, panadera* (cc.115-120). Este estribote con estribillo (o zéjel) tiene base octosilábica y presenta cinco mudanzas y un estribillo inicial. Es una canción burlesca subida de tono, con abundantes dilogías y simbología sexual.

3. *Las cantigas de serrana* (cc. 950-1042). En estas coplas se desarrollan cuatro aventuras con diversas serranas en un viaje a través de las sierras de Guadarrama. En ellas hay un doble tratamiento del tema en cuaderna vía y en formas líricas que atenderemos en un epígrafe independiente.

4. *Cancionero religioso de Santa María del Vado* (cc 1043-1066). Con una breve transición narrativa de tres estrofas (1043-1045) en las que el Arcipreste aprovecha su viaje por la sierra para visitar piadosamente el santuario de Santa María del Vado, nos ofrece dos "cantigas" a la Virgen en las que se relata la pasión de Jesús, aunque una pertenece al género de los duelos marianos y la otra es propiamente una pasión

   El *Duelo de Nuestra Señora del Vado* (1046-1058) canta en tono doliente los sufrimientos de María al asistir a la pasión de su Hijo. Su esquema de rimas es zejelesco pues la estrofa tiene seis versos con rima alternante y dos versos de enlace: el primero suelto y el segundo con la segunda rima del estribillo (abab); con ello tiene el esquema siguiente: cdcdcd-b. La *Pasión de Nuestro Señor Jesú*

Cristo (1059-1066) pertenece a un género de poesía devocional que servía para recordar los sufrimientos de la pasión (y, en ocasiones, la teología de la redención) y posiblemente para la práctica piadosa de la oración pública y privada. Este poema tiene un contenido teológico en sus tres primeras estrofas (1060-1062) y relata la pasión en el resto (1063-1066). Su estribillo invita a la contemplación devota (1059). Métricamente tiene una estructura zejelesca igual a la anterior, aunque sus versos son heptasílabos y solo presenta siete estrofas tras el estribillo.

C. El cancionero añadido en el *Libro del Arcipreste*

Al cancionero lírico incluido en el *Libro de buen amor* podemos añadir el cancionero final que viene transmitiéndose de forma conjunta con él en el *textus receptus* que hemos denominado *Libro del Arcipreste*. Este *Cancionero final [cc. 1635-1728]* aparece una vez cerrado el *Libro*, y sin ninguna vinculación estructural con él. Se incluyen en S, antes del *explicit* del copista, un conjunto heterogéneo de diez obras líricas y huellas de otras dos, al que G añade dos nuevos cantares. Sobre su autoría desconocemos si son o no obra de Juan Ruiz, aunque se admiten generalmente como suyas.

Tal y como se vienen editando, nos encontramos con unos *Gozos de Santa María* (1635-1641 y 1642-1648), dos cantares de escolares (1650-1655 y 1656-1660), una glosa del Ave María (1661-1667), tres *Cánticas de loores de Santa María* (1668-1672, 1673-1677 y 1678-1683), un cantar contra Ventura (1685-1689), la sátira goliardesca *Cántica de los clérigos de Talavera* en cuaderna vía (1690-1709) y los dos cantares de ciegos transcritos por G (170-1719 y 1720-1728). Los restos de poemas son la estrofa 1649, huella de un posible poema sobre la Navidad, y la 1684 huella de un loor mariano.

D. Las serranas de Juan Ruiz

En las *Aventuras de las serranas* (cc. 950-1042) se relatan cuatro encuentros con diversas serranas en un viaje a través de las sierras de Guadarrama con un doble tratamiento del tema en cuaderna vía y en formas líricas, que contrastan en el tratamiento estético de su episodio. En los cuatro casos se repite el esquema del género de las serranas que son cantos de viaje en los que el viajero perdido se encuentra con una agreste serrana que le ayudará a vencer los peligros de la sierra tras un equívoco diálogo amoroso. Los episodios relatados son la Chata de Lozoya (950-971), Gadea de Ríofrío (972-992), Menga Lloriente (993-1005) y Alda de Tablada (1006-1042). Si en los relatos en cuaderna vía la parodia va a ir creciendo de aventura en aventura, en las formas líricas se advierte una evolución de las formas más tradicionales del género a las más cercanas a la poesía cortesana.

1. *Aventura amorosa con la serrana Chata de Lozoya* (950-971). Las coplas en cuaderna vía (950-958) relatan la anécdota propia del género: un viajero extraviado se encuentra con una ruda serrana que le ayuda a pasar el puerto tras discutir el pago. La versión lírica, *Coplas de Serrana: La Chata de Loçoya* (959- 971), reelabora el encuentro con abundantes detalles narrativos entre los que se incluyen motivos eróticos inexistentes en la versión anterior. Esta versión lírica está muy cerca de lo que debió ser el género tradicional de los cantares de serrana, como cantares propios de viaje o pastoreo. Métricamente está compuesta por trece estrofas de siete versos octosílabos, con las siguientes rimas: ababccb.
2. *Aventura amorosa con la serrana Gadea de Ríofrío* (972- 992). El encuentro relatado en las estrofas de cuaderna vía (972-986) se detiene en el motivo del encuentro de amores no tratado en la aventura anterior. El cortés requiebro del Arcipreste a la serrana es

parodia de los encuentros amorosos de las pastorellas (972-978). Las demoras y reticencias del Arcipreste ante el deseo insaciable de la vaquera (979-985) también son parodias del final erótico de la serrana tradicional. En la forma lírica, *Cantar de Serrana: Gadea de Ríofrío* (987-992), se desarrolla el enfrentamiento tópico pero de forma más abreviada y sugerente que en la versión lírica anterior, aunque sin hacer referencia a la relación sexual que se trata insistentemente en la versión en cuaderna vía. Se advierte una condensación similar a la de las versiones breves de los romances epico-líricos del tipo de *El prisionero*. La denominación de "cantar" frente a "coplas" quizás muestre cómo la música hace evolucionar al género. Métricamente utiliza versos octosilábicos en su estribillo inicial de tres versos (aab) y en sus cinco estrofas de nueve versos con la rima cdcdcdcdb que enlaza en su último verso con la rima del estribillo. En los versos 986ab el Arcipreste era consciente de la maestría del estilo de su cantar, ello explica que utilice un tipo de maestría cortesana en el enlace de su estrofas como es el encadenado de sus estrofas que será una de las galas del trobar de la lírica cancioneril y es propio de las estrofas capfinidas provenzales.

3. *Aventura amorosa con la serrana Menga Lloriente* (Cs. 993-1005). El relato en cuaderna vía es muy breve (993-996) y en él "una serrana lerda" pretende casarse con el Arcipreste. La versión lírica, *Cantar serrano: Menga Lloriente* (997-1005), desarrolla, sin ironía, el encuentro de las serranas con un nuevo motivo: el de la boda. Con ello, el género parece haber desarrollado una nueva modalidad propia del epitalamio. En él, el encuentro con la serrana se desarrolla como cantar de bodas con una petición de matrimonio (997-998), en la que se lucen las galas del pastor (999-1101) y se negocia la dote (1002-1005). Parece que la antigua tradición del cantar de viajes ha desarrollado un subgénero epitalámico. En su métrica hay nueve estrofas de siete versos octasílabos con la rima abababb.

4. *Aventura amorosa con la serrana Alda de Tablada* (cc. 1006-1042). En la cuaderna vía, el Arcipreste utiliza el tópico encuentro en la sierra para realizar una larga descripción paródica y grotesca de la serrana (1006-1021). Como contraste, la cantiga que se incluye, *Cantiga de trotalla* o *chançoneta: Alda de Tablada* (1022-1042), ofrece la versión más idealizada del encuentro. Aunque no llega a ser una pastorela, el diálogo se centrará en motivos de cortejo amoroso y no habrá violencia ni sexo en sus relaciones. La cantiga relata con tonos de idealización el encuentro entre el viajero y la serrana (1022-1026). La serrana negocia con el protagonista los regalos por su servicio (1027-1038); al prometer el viajero, pero no poder pagar de inmediato, es rechazado (1040-1042). Este desarrollo permite unas descripciones de la serrana y de los regalos pedidos muy detallista y en ningún caso peyorativas o deformes. En su métrica utiliza, como hará Santillana en sus serranillas más idealizantes, el verso heptasílabo en un estribillo de cuatro versos monorrimos y veinte estrofas de cinco versos con la rima bbcca, en la que el último verso es vuelta de la rima del estribillo.

3. ORIENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

3.1. Estudios

A. Literatura de clerecía

La división de la producción poética del XIII entre mester de clerecía y mester de juglaría según determinó don Ramón Menéndez Pidal en 1924 (*Poesía jugaresca y juglares,* 1991) no es aceptada actualmente

por la crítica, que ve en ella dos formas diferentes de hacer literatura, como señala José Caso González (“*Mester de juglaría / mester de clerecía* : ¿dos mesteres o dos formas de hacer literatura?”, 1978). Tanto en las formas en cuaderna vía como en las de pareados los creadores son autores cultos que insertan su obra en diferentes ámbitos de difusión, tal y como estudia en su panorama Ángel Gómez Moreno (en Alvar y Gómez Moreno, 1988). Carina Zubillaga ha subrayado el carácter clerical de ambas formas (2017) y ha estudiado y editado los poemas del ms. Esc. K-III-4 (*Poesía narrativa clerical en su contexto manuscrito*, 2014).

Congresos como *La Juglaresca* (1986) han actualizado los estudios y la visión que del juglar medieval se tenía, subrayando más su papel de transmisor que de creador literario y trazando la oposición cultural, más que literaria, entre juglaría y clerecía. Al panorama juglaresco dedica Pilar Lorenzo el artículo “*Mester con pecado*: la juglaría en la Península Ibérica” (1995) que actualiza el clásico estudio de Menéndez Pidal (1991).

B. Mester de clerecía

La caracterización sintética del Mester la realizan Jesús Cañas (1990b) y el excelente panorama de Ángel Gómez Moreno (Alvar y Gómez, 1988). Para su estudio es imprescindible el *Panorama crítico* de Isabel Uría (2000).

La c2 del *Alexandre* es un auténtico manifiesto literario que puede estudiarse desde Ángel Gómez Moreno (“Notas al prólogo del Libro de Alexandre”, 1984) y Amaia Arizaleta (“El exordio del *Libro de Alexandre*”,1997). Es imprescindible conocer el concepto de “clerecía de mester” acuñado por Francisco Rico en un artículo magistral (1985), complementado con el artículo de Manuel Alvar, “Apolonio, clérigo entendido” (1986). El concepto de clerecía como cultura escolar lo desarrolla Francisco López Estrada (“Mester de Clerecía: las palabras y el concepto”, 1978). Pablo Ancos vincula narración y enseñanza escolar (“El narrador como maestro en el mester de clerecía”, 2009). La influencia del IV Concilio de Letrán y de la Universidad de Palencia en el nacimiento del mester lo analiza Jesús Menéndez Peláez (1984). La existencia de un mester cortesano se advierte en los trabajos de Amaia Arizaleta (2000, 2007). Fco. Javier Grande Quejigo («“Quiero leer un livro”: oralidad y escritura en el mester de clerecía», 2004) ha ratificado las tesis de Uría sobre el público del mester (“La forma de difusión y el público de los poemas del Mester de Clerecía del siglo XIII”, 1990), advirtiendo un doble circuito de transmisión desde la lectura a la voz y la voz a la lectura. Pablo Ancos ha trazado de forma exhaustiva los procesos de creación y difusión de la poesía del mester en su monografía *Transmision y recepcion primarias de la poesia del Mester de Clerecia* (2012).

La uniformidad de escuela del mester se produce por su uso uniforme de la cuaderna vía analizada en la monografía de Elena González-Blanco, *La cuaderna vía española en su marco panrománico* (2010). Siguen estando vigentes las tesis de Isabel Uría (1994) sobre el uso de la dialefa en el XIII. Dana Nelson (*Gonzalo de Berceo y el "Alixandre": Vindicación de un estilo*, 1991) y Fco. Javier Grande Quejigo (*El formulismo expresivo en Gonzalo de Berceo*, 2001) han estudiado la expresión formular de las obras del mester como escuela literaria.

En cuanto a la historia del mester de clerecía Jaime González Álvarez ha explicado la evolución del XIII al XIV utilizando el concepto de epígonos y de nueva clerecía (2007). Mª Cristina Balestrini (2003-2004) ha trazado desde las obras menores en cuaderna vía el panorama poético del siglo XIV.

C. Obras en cuaderna vía del XIII

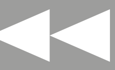
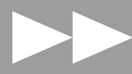
El estudio del *Alexandre* puede iniciarse en el prólogo de Cañas Murillo (1995) a su edición y en su posterior artículo sobre "Didactismo y composición en el *Libro de Alexandre*" (1995). Amaia Arizaleta le ha dedicado una monografía fundamental (*La traslation d'Alexandre*, 1999), de cuyas tesis sobre la composición de la obra da cuenta en el artículo "El *Libro de Alexandre*: el clérigo al servicio del rey" (2008). Enzo Franchini ha revisado la composición y fecha de la obra ("El IV Concilio de Letrán, la apócope extrema y la fecha de composición del *Libro de Alexandre*", 1997) y Jorge García López (*El 'Libro de Alexandre' en la cuaderna vía*, 1992) ha demostrado la prioridad del *Alexandre* al resto de poemas clericales y ha señalado su presencia concreta en el resto de producciones del mester (1992b). Isabel Uría ("La soberbia de Alejandro en el poema castellano y sus implicaciones ideológicas", 1996) ha estudiado su significado. La difusión de la leyenda de Alejandro en la Edad Media fue estudiada de forma magistral por María Rosa Lida de Malkiel (1961-1962).

El *Apolonio* cuenta con la edición *mayor* de Manuel Alvar (1976) y con los varios trabajos clarificadores que le dedica (Alvar y Alvar 1983, 1986). Isabel Uría (1997) complementa el estudio de su moralización. Se ha analizado un importante pasaje de la obra en la que se contrapone el mundo juglaresco al clerical, como es el episodio de Tarsiana juglaresa (J. C. Musgrave, "Tarsiana and Juglaría in the Libro de Apolonio "1976). Carlos Alvar (1991) ha rastreado la presencia del rey Apolonio en la literatura castellana de su tiempo.

El estudio de Berceo puede iniciarse en la introducción a la edición de los *Milagros* de Fernando Baños (2010) y ampliarse desde el artículo de Domingo Yndurain ("Algunas notas sobre Gonzalo de Berceo y su obra",1976) y el trabajo de Fco. Javier Grande Quejigo ("Gonzalo de Berceo, clérigo reformista", 2014) quienes subrayan su perfil culto. Los *Milagros* tienen en la monografñia de Juan Manuel Rozas, *Los milagros de Berceo, como libro y como género* (1976), una excelente introducción. Juan Manuel Cacho Blecua (1986) se acerca al género de la obra como subgénero de los *exempla*, aunque Jesús Montoya (*Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media -El milagro literario-*, 1981) ha caracterizado el milagro como género propio. Sus hagiografías cuentan con el estudio general de Manuel Alvar ("Gonzalo de Berceo como hagiógrafo",1992) y la determinanción de su género en las monografías de Fernando Baños (*La hagiografía como género literario en la Edad Media* 1989, y 2003). Aldo Ruffinatto realiza un análisis narratológico de las vidas de santos en su edición de la *Vida de Santo Domingo* (1978) y Fco Javier Grande Quejigo a propósito del *San Millán* (*Hagiografía y difusión en la "Vida de san Millán de la Cogolla"*, 2000) precisa sus técnicas narrativas y su significado devocional frente a las tesis propagandistas del magistral estudio de Brian Dutton (*La 'Vida de San Millán de la Cogolla',* 1984). El vasallaje espiritual de su literatura devocional lo analiza Fco. Javier Grande Quejigo (2008). Contamos con dos interesantes páginas web sobre el autor con información referida también al mester de clerecía:

- El Portal de autor de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/portales/gonzalo_de_berceo/
- Biblioteca Gonzalo de Berceo. Obras completas: http://www.vallenajerilla.com/berceo/index.htm

El estudio del *Poema de Fernán González* puede partir de la edición *mayor* de Itziar López Guil (CSIC, 2001). La leyenda arlantina y la presencia del antiguo *Cantar* se puede profundizar desde el trabajo

de Fco. Javier Grande Quejigo, "Don Ramón Menéndez Pidal y la leyenda de Fernán González en sus versiones medievales" (1991). Miguel Ángel Pérez Priego ("Actualizaciones literarias de la leyenda de Fernán González",1989) analiza las diversas leyendas medievales del conde en la Edad Media; y Eukene Lacarra (1979) valora su ideología vinculándola a la política alfonsí. Pablo Ancos ("La clerecía del *Fernán González*", 2014) lo considera un intento de poesía épica clerical.

D. Otras obras de clerecía

Las obras menores en cuaderna vía del XIV pueden abordarse desde la monografía de Isabel Uría (*Panorama crítico del Mester de Clerecía,* 2000). *La Vida de san Ildefonso* ha sido estudiada por Francisco López Estrada (1980). José Luis Pérez López (2002) aclara el contexto histórico de su redacción, vinculada a María de Molina y a la Abadía de Santa Leocadia. Gregorio Rodríguez Rivas precisa alguno aspectos críticos del *Libro de miseria de omne* ("En torno al autor, lengua original y fecha de composición…", 1992). Mª Cristina Balestrini (2010) analiza los poemas sapienciales en cuaderna vía. El estudio de Ángel Gómez Moreno, "Nuevas reliquias de la cuaderna vía" (1990), abre el horizonte sobre cómo se conservó la cuaderna vía y qué zonas temáticas llegó a abarcar.

El *Rimado de* Palacio del Canciller Ayala se puede estudiar desde las monografías de Michel Garcia, *Obra y personalidad del Canciller Ayala* (1983) y de José Luis Coy, *El "Rimado de palacio": tradición manuscrita y texto original* (1985). Germán Orduna ("*El Rimado de Palacio*, testimonio político-moral y religioso del Canciller Ayala", 1986), Ignacio González Álvarez (*El Rimado de Palacio: una visión de la sociedad…*,1990] y Jaime González Álvarez ("La finalidad del *Rimado de Palacio*", 2010) profundizan la lectura interpretativa de la obra. German Orduna ofrece una imprescindible introducción a su estilo en su monografía sobre *El arte narrativo y poético del Canciller Ayala* (1998).

En cuanto a las obras en otras formas de clerecía, los principales poemas en pareados, las hagiografías y algunos debates, han sido estudiados por Antonio G. Solalinde en una monografía dedicada a los *Poemas breves medievales* (1987). Los debates en pareados cuentan con la monografía de Enzo Franchini sobre los *Debates medievales* (2001) en general y sobre la *Razón de amor* en particular (1993), así como con el sintético panorama de Melisa Laura Marti (2015). Para el análisis del género y significado de *Razón de amor* pueden consultarse los artículos de Fco. Javier Grande Quejigo (2002 y 2002b). Las hagiografías en pareados se atienden en los estudios de las ediciones *mayores* de Manuel Alvar (1965, 1972-73).

Por su parte, el *Poema de Alfonso Onceno,* ejemplo de nueva épica clerical en cuartetas, puede estudiarse en la monografía que le dedicase Diego Catalán (*Poema de Alfonso XI. Fuentes, dialecto, estilo,* 1953*)*. Una revisión actualizada del significado y composición de la obra viene realizándola Erina N. Janin en trabajos como "Honra, fama y ejemplaridad en el *Poema de Alfonso Onceno"* (2012).

El mester aljamiado se atiende en los panoramas de Alberto Montaner (1988) y Mar Gómez-Renau (2000) para la poesía aljamiada árabe y los de Nicasio Salvador (1987) y de Paloma Díaz-Mas (2001) para la sefardí. Olivier Brisville-Fertin refexiona sobre el concepto de aljamiado ("¿Aljamía o aljamiado?", 2016). Contamos con un importante portal temático que a la literatura de Mudéjares y Moriscos le dedica la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/lmm/

Bussel R. Thompson ("La poesía aljamiada y el mester de clerecía: el *Poema de José* (Yúçuf) y el poema en alabanza de Mahoma 1989) nos introduce en las principales poesías aljamiadas. La especial cultura mixta de contenidos hebreos y expresión romance la estudia Paloma Díaz-Mas ("Un género casi perdido de las poesía castellana medieval: la clerecía rabínica",1993). La introducción a don Sem Tob puede hacerse desde los estudios de las ediciones de Sanford Shepard (1986) y de Paloma Díaz-Mas y Carlos Mota (1998). El significado de sus *Proverbios morales* ha sido abordado en su contenido político-moral (Verónica Marcela Zalba, 2016) y en sus valores literarios (Armando López Castro, 1992).

E. Juan Ruiz y el *Libro de buen amor*

El estudio de la obra se puede iniciar con las introducciones de la edición de Jesús Cañas y Fco. Javier Grande Quejigo (2002) y de la excelente edición de Alberto Blecua (1992). La ampliación del estudio se realizará desde la imprescindible monografía de Domingo Ynduráin *Las querellas del Buen Amor. Lectura de Juan Ruiz* (2001) como lectura general de la obra, complementada con el ya superado análisis de Luis Beltrán, *Razones de buen amor* (1977). El estudio contextualizador de la obra en su ámbito cultural lo ha realizado Jesús Menéndez Peláez, *El Libro de buen amor: ¿ficción literaria o reflejo de una realidad?* (1980). La obra de Mª Rosa Lida (*Selección del "Libro de buen amor" y estudios criticos*, 1973) sigue siendo una lúcida introducción general al estudio del poema.

La falta de datos documentales sobre el autor, de los que solo merecen confianza los actuales de Francisco Javier Hernández (1995) hace que nada sepamos con certeza sobre Juan Ruiz, aunque progresivamente se advierten relaciones de la obra con el Toledo del XIV (José Luis Pérez López, *Temas del Libro de Buen Amor*, 2007). Se ha trazado con claridad el perfil intelectual del autor, muy vinculado al mundo eclesiástico (Julián L. Bueno, 1983, y Ramón Gonzálvez, 2004), con profundos conocimientos jurídicos de derecho canónico, tal como señaló la monografía de Hernry Ansgar Kelly, *Canon Law and ihe Archpriest of Hita* (1984), y el artículo de Laurette Godinas, "*Exempla* y cultura jurídica en el *Libro de buen amor"* (1996). También se han señalado sus elementos goliárdicos (David Felipe Arranz, 2008) y escolares (Michael Gerli, 2005). Fernando Gómez Redondo (2005) ha vinculado a Juan Ruiz con el molinismo de principios del XIV.

Imprescindible es el artículo de Francisco Rico, "Sobre el origen de la autobiografia en el *Libro de buen amor",* (1967) que explica su género y su tradición ovidiana. Jesús Cañas (1993) ofrece la clave constructiva de la dualidad del poema. La función estructural de la autobiografía la analiza Holly Sims ("El 'yo' de Juan Ruiz: autobiografía y estructura narrativa en el "Libro de buen amor", 2015), complementando el clásico análisis de Alfonso Rey (1979).

Diego Catalán y S. Petersen ("*Aunque omne non goste la pera del peral...* –sobre la sentencia de Juan Ruiz y la de su *buen amor*–",1970) abrieron la obra a interpretaciones alejadas del significado moral y defensoras de una doble redacción, aunque en los últimos años se insiste en vincular el didactismo de la obra con la moralización ovidiana y escolar (Fc. Javier Grande Quejigo, 2003), y con la necesaria interpetación activa del receptor, propia de la formación escolar, como subraya la fundamental monografía de John Dagenais *The Ethics of Reading in Manuscript Culture: Glossing the 'Libro de buen amor'* (1994). Sobre el significado moral de la obra vuelven Louise Haywood ("El fracaso amatorio del Arcipreste: el *Libro de buen amor* como "Arte de no amar (ni ser amado)",2011) y Carmen Parrilla

("Instruyendo a las dueñas en el Libro de buen amor", 2008). La polisemia de la obra y la alternancia de tonos moralizantes y eróticos (puesta de manifiesto por Juan Paredes, "Que los cuerpos alegre e a las almas preste. Teoría y praxis en el *Libro de Buen Amor*", 2004), hace que parte de la crítica proponga la ambigüedad voluntaria como clave de su significado, tal como defendió Jacques Joset en sus *Nuevas investigaciones sobre el «Libro de buen amor»* (1988). En este sentido, es de gran interés aclarar el sentido de "buen amor como realiza Vicente Reynal en *El buen amor del Arcipreste y sus buenas razones* (1982). La consideración del *Libro* como cancionero la vuelve a proponer Juan Carlos Conde ('De cantares un librete': de nuevo sobre el *Libro de buen amor* como cancionero", 2010). Bienvenido Morros destaca las preocupaciones artísticas y poéticas del Arcipreste ("El *Libro de buen amor* como una poética, 2002).

El estilo de Juan Ruiz puede ampliarse desde Anthony N. Zahareas (*The art of Juan Ruiz*, 1965) y Manuel Alvar (1988). Los problemas de la métrica de la obra cabe abordarlos desde el artículo de Juan Carlos Bayo, "La versificación del Arcipreste, toda problemas " (2005). La transmisión de la obra ha de estudiarde desde el imprescindible artículo de Germán Orduna, "El *Libro de buen amor* y el Libro del Arcipreste" (1988).

Por último, contamos con numerosas obras de conjunto sobre el *Libro* de las que destacan *El "Libro de buen amor": texto y contextos* (2008) y los tres congresos internacionales que se le han dedicado en Alcalá La Real a *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el "Libro de Buen Amor"* (2004, 2008, 2011). A ellos hay que añadir la página de autor que le dedica la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:

http://www.cervantesvirtual.com/portales/arcipreste_de_hita/

3.2. Ediciones

A. Poemas en cuaderna vía del XIII

De las varias ediciones del *Libro de Alexandre* es de gran valor introductorio y pedagógico la edición de Jesús Cañas Murillo (Madrid, Cátedra, 1995, 2ª ed.). A ella cabe añadir dos ediciones de alto valor filológico:

- ed. Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2010.
- ed Juan Casas Rigall. Madrid: Real Academia Española – Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2014. Actualiza y reelabora su excelente edición anterior de Madrid, Castalia, 2007.

El *Libro de Apolonio* cuenta con la edición *maior* de Manuel Alvar (Madrid, Fundación Juan March-Castalia, 1976, 3 vols.), cuyo texto fue difundido en una edición de bolsillo (Barcelona, Planeta, 1984). También contamos con una digna y asequible edición de Carmen Monedero (Madrid, Castalia, 1987).

La obra completa de Gonzalo de Berceo ha sido recogida con rigurosidad filológica en dos ocasiones:

- *Obras completas,* ed. Brian Dutton, Londres, Tamesis Book, 1967-84, 5 vols.
- *Obra completa*, ed. coord. por Isabel Uría, Madrid, Gobierno de La Rioja- Espasa Calpe, 1992. (*Vida de san Millán de la Cogolla* ed. B. Dutton, *Vida de santo Domingo de Silos* ed. A. Ruffinatto, *Poema de Santa Oria* I. Uría, *Martirio de San Lorenzo* ed. P. Tesauro, *Los milagros de Nuestra Señora* ed. C. García Turza, *El duelo de la Virgen* ed. G. Orduna, *Loores de Nuestra Señora* ed. N. Salvador Miguel, *Del sacrificio de la Misa* ed. P. Cátedra, *Los signos del juicio*

final ed. M. Garcia, *Himnos* ed. M. Garcia). Contamos con acceso on line a esta edición:

http://www.vallenajerilla.com/berceo/espasacalpe/principal.htm

También contamos con una edición facsímil del manuscrito F de gran valor documental: *Poemas*, Vitoria, RAE, 1983. Ed. facsímil ms. F.

El acceso a obras sueltas berceanas puede hacerse desde diferentes ediciones de rigor filológico, entre las que destacan:

- Hagiografías:
  - Dutton, B., *La 'Vida de San Millán de la Cogolla' de Gonzalo de Berceo. Estudio y edición crítica.* Londres, Tamesis Book (2ª ed.), 1984. Es el primer volumen de sus *Obras completas* de Berceo.
  - I. Uría Maqua, *El Poema de Santa Oria de Gonzalo de Berceo*, Logroño, IER, 1976.
  - *Vida de Santo Domingo de Silos. Poema de Santa Oria*, ed. A. Ruffinatto, Madrid, Espasa Calpe, 1992.
- *Milagros de Nuestra Señora:*
  - Ed. J. M. Rozas. Barcelona, Plaza-Janés, 1986. (reed. en Madrid, Ediciones Libertarias, 1999).
  - Ed. F. Baños Vallejo, Barcelona, Crítica, 1997. Actualizada en la Biblioteca Clásica de la RAE (Madrid: Real Academia Española – Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011).
  - Ed. V. Beltrán, Barcelona, De Bolsillo-Área, 2002.
- Otros poemas berceanos:
  - *Signos que aparecerán antes del juicio final. Duelo de la Virgen. Martirio de san Lorenzo*, ed. A. M. Ramoneda, Madrid, Castalia, 1980.

El *Poema de Fernán González* puede leerse en la clásica edición de Vicente Zamora Vicente (Madrid, Espasa Calpe, 1946) o en las ediciones recientes de Itziar López Guil: *Libro de Fernán González*, CSIC, 2001 (edición maior; edición minor en Madrid, Biblioteca Nueva, 2001). Contamos también con una edición facsímil con estudios:

- *Poema de Fernán González*, Burgos, Ayuntamiento, 1989. Ed. facsímil y estudios de J. M. Peña San Martín, J. Fradejas Lebrero (literario), G. Martínez Díez (histórico), C. Hernández Alonso (lingüístico) y J. M. Ruiz Asencio (paleográfico).

B. Poemas en cuaderna vía del XIV

A falta de edición mejor, la *Vida de San Ildefonso* puede leerse en la edición de J. K. Walsh, "*La Vida de San Alifonso por metros (ca. 1302)*"¸ *Romance Philology* núm. extraordinario (1992-1993). Del *Libro de miseria d'omne* contamos con una excelente monografía que lo estudia y edita: J. E. Connolly, *Translation and Poetization in the "Quaderna Via". Study and Edition of the "Libro de miseria d´omne",* Madison, HSMS, 1986.

El *Rimado de Palacio* ha sido editado con rigor filológico en varias ocasiones. Destacamos las siguientes ediciones:

- *Libro de poemas o Rimado de Palacio*, ed. Michel Garcia, Madrid, Gredos, 1978.
- *Rimado de Palacio*, ed. Germán Orduna, Madrid, Castalia, 1987.
- *Rimado de palacio*, ed. Hugo O. Bizzarri. Madrid: Real Academia Española – Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2012.

Las obras menores de cuaderna vía pueden leerse en la antología *Poesía Española 1. Edad Media: Juglaría, clerecía y romancero*, ed. Fernando Gómez Redondo, Barcelona, Crítica, 1996.

C. El *Libro de Buen amor*, de Juan Ruiz

Del *Libro de buen* amor contamos con la edición facsímil de sus tres códices:

- Ms. G : Madrid, Real Academia Española, 1974.
- Ms. S : César Real de la Riva (ed.), Madrid, Edilán, 1975, 2 vols.
- Ms. T : Manuel Criado de Val (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1977, vol. II.

De las numerosas ediciones críticas de la obra seleccionamos las que siguen por su valor filológico o pedagógico:

- Ed. J. Corominas, Madrid, Gredos, 1967.
- Ed. G. B. Gybbon-Monnypenny, Madrid, Castalia, 1988.
- *Libro del Arcipreste'. También llamado 'Libro del Buen Amor'*, ed. A. N. Zahareas y T. MacCallum, Madison, HSMS, 1989.
- Ed. J. Joset, Madrid, Taurus, 1990 (1ª ed. Espasa Calpe, 1974).
- Ed. A. Blecua, Madrid, Cátedra, 1992 (reimpr., revisada por M. Freixas, Barcelona, Crítica, 2001).
- Ed. J. Cañas Murillo y F. J. Grande Quejigo, Barcelona, Área-De Bolsillo, 2002.

D. Otras obras de clerecía

Los debates en pareados del XIII pueden leerse en la monografía de Enzo Franchini, *Los debates literarios en la Edad Media*, Madrid, Laberinto, 2001, o en la tradicional edición de *Textos medievales españoles. Ediciones críticas y estudios*. Ed. R. Menéndez Pidal. Madrid, Espasa-Calpe, 1976.

Las hagiografías en pareados son accesibles desde las diversas ediciones que les dedicó Manuel Alvar:

- *Libro de la infancia y muerte de Jesús*, ed. y est. de Manuel Alvar. Madrid, CSIC, 1965.
- *Poemas hagiográficos de carácter juglaresco*, ed. M. Alvar. Madrid, Alcalá, 1967.
- M. Alvar, *Vida de Santa María Egipciaca. Estudios, vocabulario y edición de los textos*, Madrid, CSIC, 1972-1973.

El *Poema de Alfonso Onceno* de Rodrigo Yáñez cuenta con las ediciones de Yo Ten Cate, (Madrid, CSIC, 1956) y de Juan Victorio (Madrid, Cátedra, 1991).

La poesía aljamiada menor puede leerse en la antología *Poesía Española 1. Edad Media: Juglaría, clerecía y romancero*, ed. Fernando Gómez Redondo, Barcelona, Crítica, 1996. Del *Poema de Yúçuf* contamos con las ediciones de R. Menéndez Pidal (*Textos medievales españoles*, Madrid, Espasa Calpe, 1976) y de W. W. Johnson, *Poema de Yuçuf. A transcription and comparison of the extant manuscripts*, Valencia, Gráficas Soler - Missisipi University, 1974. Las *Coplas de Yosef* tienen una edición actual que ofrece un completo estudio de la obra: *Las Coplas de Yosef. Entre la Biblia y el Midrash en la poesía judeoespañola*, ed. Luis M. Girón-Negrón y Laura Minervini, Madrid, Gredos, 2006. Los *Proverbios morales* de don Sem Tob de Carrión pueden leerse en las ediciones de S. Shepard (Madrid, Castalia, 1986) o la de Paloma Díaz-Mas y Carlos Mota (Madrid, Cátedra, 1998).

4 La poesía del siglo XV

1. LA POESÍA DE CANCIONERO

1.1. La poesía cortés en la Península Ibérica

A. La poesía cortés o trovadoresca

La poesía cortés o trovadoresca es la primera manifestación poética culta en lengua romance. Nace al filo del siglo XII en Provenza, siendo Guillermo de Poitiers (1071-1126), duque de Aquitania, uno de sus primeros cultivadores. Su originalidad proviene del hecho de ser la primera manifestación culta en romance capaz de transmitir de forma artística unos sentimientos dirigidos a un público culto. Este público era un público nobiliario, de ahí la utilización de una lengua romance, el provenzal (o langue d'oc). Sus creadores eran los trovadores quienes componían la música y la letra de sus composiciones difundidas posterioremnte por juglares líricos (generalmente diferentes a los juglares que difundían la épica).

Su temática tenía dos vertientes fundamentales: el amor cortés o *fin'amor* y la poesía política de circunstancias. La temática amorosa se desarrollaba sobre todo en la *cansó* (canción) y la política en el *planh* (endecha o elegía) y en el *sirventés* (sátira).

El amor cortés terminó siendo el código social de expresión del amor en todo el Occidente europeo. Su esquema de servicio de amores será el modelo fundamental de la psicología amorosa occidental hasta que sea sustituido por la subjetividad del Romanticismo. En esta concepción amorosa los enamorados siempre son de condición aristocrática, nobles. El caballero muestra una voluntaria sumisión total a su dama. La relación entre los enamorados transpone al amor las relaciones sociales del feudalismo. Por ello el amor se entiende como servicio de amores, esto es, como una relación de vasallaje entre el enamorado (el vasallo) y su señora (a quien en provenzal se denomina *midons*, mi señor). Esta poesía de corte es pública y es extraconyugal. Por ello, la dama no puede ser nombrada y el poeta oculta su nombre por una palabra clave (*senhal*) o seudónimo poético. Tampoco puede la amada mostrar una correspondencia pública a su enamorado, ya que iría en contra de su honor. Literariamente esta circunstancia social se muestra en el tópico de la *belle dame sans merci*, esto es, en una amada que es es siempre distante,

admirable y admirada al ser contemplada en público, un compendio de perfecciones físicas y morales que nunca corresponde públicamente al amor del poeta. Al no poder ser públicamente correspondido el fruto del amor para el trovador siempre será el "sufrimiento gozoso", esto es, un penar de amores que a la vez mortifica y da vida a quien lo padece. Esta satisfacción viene dada porque el estado amoroso se concibe como una especie de estado de gracia que ennoblece a quien lo practica, por lo que se ha llegado a habla de platonismo amoroso y en el terreno literario llegará a desarrollar una *religio amoris*.

Los elementos anteriores se mantendrán, con ciertos cambios, hasta el Romanticismo. Sin embargo, las convenciones más ligadas a la sociedad medieval y a la ideología feudal, como la progresión de estados del enamorado, serán propias de esta poesía de trovadores e irán perdiéndose en la adaptación de este tronco común en las distintas literaturas occidentales. Si en la poesía trovadoresca occitana el trovador ha de pasar por un progreso de amores que van del estado de *fenhedor* (suspirante) a *precador* (suplicante), *entendedor* (oyente) y *adrut* (amante), en la poesía castellana quedarán rastros de estos estados pero no se trazará esta progresión de amores de la manera sistemática y codificada provenzal. Tampoco se tratará de manera sistemática en castellano el motivo del marido celoso (*gilos*), propio de la poesía occitana.

Esta poesía trovadoresca provenzal, nacida en Aquitania, se extendió por Francia, Inglaterra e Italia (norte de la península y Sicilia). También llegó a ser cultivada en alemán (los *minnesängers*) y pasó a la Península Ibérica.

La poesía trovadoresca en España tuvo una doble manifestación en provenzal y en gallego-portugués. La presencia de la poesía provenzal en las cortes españolas se dio directamente en la corona de Aragón, que adoptó el provenzal como lengua poética hasta el siglo XV. La Corte de Alfonso II (desde 1166), bisnieto de Guillermo de Aquitania, rey de Aragón y conde de Provenza, fue fundamental en su desarrollo. Por ello, la corona de Aragón aportó un conjunto destacable de trovadores a la literatura provenzal como Guillem de Berdegà (1138/c. 1196), Guillem de Cabestany (c. 1212), y Cerverí de Girona (doc. 1259-1285). También, en los momentos finales de la poesía trovadoresca intentó el reino de Aragón mantener su vigencia con el Consistorio de Barcelona (1393).

Hubo una importante presencia de trovadores provenzales en Galicia y en Castilla. Destacaron por la presencia francesa promovida por las reinas consortes las cortes castellanas de Alfonso VIII y Alfonso X. Esta presencia provenzal en Castilla favoreció que España fuese tema poético en, al menos, setenta poetas provenzales, al tiempo que se documenta la estancia en los reinos peninsulares (excluido el de Aragón) de más de veinticinco trovadores. Junto a las cortes, el Camino de Santiago sirvió de eje para la difusión de la poesía europea, tanto la épica francesa como la lírica trovadoresca.

En la corte portuguesa se estableció desde sus inicios una fuerte relación con Francia, desde la entrega del condado portucalense a Enrique de Borgoña y la posterior independencia como reino con su hijo Alfonso Henriquez (1139). Estas relaciones favorecieron el asentamiento en el naciente Portugal de numerosos caballeros, monjes, clérigos, y trovadores de procedencia francesa que, junto a la influencia del Camino de Santiago, propiciaron que se aclimatase la poesía trovadoresca con características propias y en su propia lengua, el gallego-portugués, que serviría de lengua poética también en Castilla hasta finales del siglo XIV.

B. La poesía gallego-portuguesa

Nacida del tronco románico que utiliza la poesía provenzal como modelo, la poesía gallego-portuguesa fue una koiné poética que afectó a todo el centro y oeste peninsulares. Los reinos de León, Castilla, y Portugal utilizarán la lengua gallego-portuguesa y las convenciones de su lírica cortesana como forma propia. Esta asunción del modelo galaico-portugués por parte de los poetas cortesanos peninsulares la destacó el Marqués de Santilla en su *Prohemio-Carta*, primera historia de nuestra poesía, en el siglo XV:[1]

> E después fallaron esta arte que mayor se llama e el arte común –creo- en los Reynos de Gallizia e de Portogal, donde no es de dubdar quel exerçiçio destas sçiençias más que en ningunas otras regiones e prouinçias de España se acostunbró en tanto grado que non ha mucho tiempo qualesquier dezidores e trobadores destas partes, agora fuessen castellanos, andaluzes o de la Extremadura, todas sus obras conponían en lengua gallega o portuguesa.

Esta producción poética se conserva en tres principales cancioneros:

- El *Cancioneiro da Ajuda*, compilado posiblemente hacia 1280, se conserva en un manuscrito del siglo XIV en la Biblioteca Real del Palacio de Ajuda. Solo contiene cantigas d'amor.
- Dos cancioneros de copia tardía parecen reproducir el *Livro das Cantigas* que Pedro de Barcelos lega a su sobrino Alfonso XI de Castilla en el siglo XIV. Se trata del *Cancioneiro de la Biblioteca Nacional* (antiguo *Cancionerio Colocci-Brancuti*) y del *Cancionerio de la Biblioteca Vaticana*. El *Cancioneiro de la Biblioteca Nacional* es un manuscrito del XVI que contiene 1567 composiciones de todos los géneros de la poesía gallego-portuguesa. Hoy se conserva en la Biblioteca Nacional de Lisboa. Incluye un fragmentario *Arte de Trovar* que muestra los principales conceptos de la poética a la que responde la poesía gallego-portuguesa. El *Cancionerio de la Biblioteca Vaticana*, también es un códice del XVI conservado en la biblioteca que le da nombre. Incluye 1205 cantigas.

A estos tres cancioneros de la lírica profana, hay que añadirles el cancionero fundamental de la lírica sacra gallego-portuguesa, compilado por Alfonso X con el título de *Cantigas de Santa María*, que incluye 420 composiciones y se conserva en cuatro códices procedentes de la corte alfonsí. De ellos destaca el códice de la Biblioteca de El Escorial (códice J.b.2) por su ilustración con 40 miniaturas y su notación musical. En este sentido, también conservan notación musical los recientes pergaminos descubiertos con cantigas de Martín Codax (*el Pergamino Vindel*, de finales del siglo XIII, conservado en la Biblioteca y Museo Morgan de Nueva York) y del rey don Denís (*Pergamino Sharrer*, de principios del XIV, conservado en el Archivo Nacional de la Torre do Tombo, de Lisboa.)

La poesía gallego-portuguesa, tiene, según la crítica, cuatro periodos creativos:

1. Periodo de formación anterior a 1200. Es la etapa de penetración de la poesía provenzal y su progresiva asimilación en gallego-portugués a partir de la primera composición conservada de hacia 1189.
2. Periodo de florecimiento. El gran periodo de la producción gallego portuguesa en el que la crítica señala varias épocas evolutivas.

1 Los textos de las artes cancioneriles se toman de *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, ed. Fco. López Estrada, Madrid, Taurus, 1984.

La etapa prealfonsí (hasta 1245) es la etapa de desarrollo de los tres géneros principales de la poesía gallego portuguesa. La etapa alfonsí (1245-1280) muestra una intensa producción en las cortes de Alfonso X y Sancho IV de Castilla, y de Alfonso III de Portugal; sería el periodo de madurez de la poesía gallego-portuguesa y es el modelo canónico de su concepción poética. La etapa dionisíaca (1280-1300) marca la mayor evolución artística de la poesía cortesana y el inicio del agotamiento de sus modelos estéticos. La etapa postdionisíaca (hasta 1350) muesta el inicio de una periodo de estancamiento creativo, en el que la poesía gallego-portuguesa no es sustituida por otros modelos.

3. Periodo de decadencia desde 1350. La decadencia iniciada en el perido postdionisíaco unida a los enfrentamientos entre Castilla y Portugal de la segunda mitad del XIV hacen que la poesía gallego-portuguesa vaya siendo sustituida por una naciente poesía cortesana castellana que será recogida en el *Cancionero de Baena*.

Al igual que en la poesía trovadoresca la poesía gallego-portuguesa es creada por unos autores cultos y nobles, los trovadores, y difundida por músicos profesionales que cantan estas canciones y que reciben el nombre de segreles (equivalentes a los juglares líricos occitanos). Los trovadores gallego-portugueses se agrupan en diversas generaciones, entre las que sobresalen:

- Una primera generación histórica, ca.1196, en la que destacan Meendinho y Pero Meogo.
- Una generación intermedia (siglo XIII), con poetas como Pero da Ponte, Pero Garcia Burgalés, Martin Codax y Martin Soares.
- Una generación entre dos siglos (1280-1350) encabezada por Don Dinis, rey de Portugal, y seguida por Joan Zorro, Pedro de Barcelos y Arias Nunes.

Mención individualizada merece la labor poética de Alfonso X. Bajo su dirección, y con una aportación directa de más de cien cantigas, se compila el cancionero religioso de la poesía gallego-portuguesa, las *Cantigas de Santa María*, que servirá de modelo poético a la naciente poesía castellana por su prestigio temático y cortesano. Además, conocemos una importante aportación de Alfonso X a la poesía profana, en la que escribió en todos sus géneros. Así mismo su corte y su impulso cultural sirvieron de modelo canónico a la poesía cortesana gallego-portuguesa de su época y de épocas posteriores.

Para terminar esta breve síntesis de la poesía gallego-portuguesa solo queda por reseñar sus principales géneros poéticos. En primer lugar contamos con una poesía amorosa cortesana. En ella se dan dos géneros diferentes las *cantigas d'amor* y las *cantigas d'amigo*. Estas últimas ya hemos visto que eran poemas semifolclóricos de queja femenina y simbolismo del paisaje. Las *cantigas d'amor* son poesía culta, realizada a la manera provenzal, ya que se basan en el género de la cansó. En su tratamiento se advierte una simplificación abstracta del amor cortés (en la que se prescinde del complejo sistema de progresión del amante según los grados del servicio de amores) y se incluye el motivo de la coita amorosa (pena de amores del amador coitado, apenado). Métricamente estas composiciones suelen tener la estructura de cantiga de maestría (cuatro estrofas de siete versos octosílabos o decasílabos).

Además de la poesía amorosa hay una poesía cortesana de circunstancias en las que dominan las *Cantigas d'escarnho e mal dizer* y las *Tençōes*. Las *d'escarnho e mal dizer* son poesías de circunstancias y sátira. Derivadas del *sirventés* provenzal, son hirientes y ofensivas en el desarrollo de sus temas y, aunque no respetan los cancioneros con rigor su diferencia al clasificarlas, teóricamente las cantigas d'escarnho ocultan sus insultos

bajo palabras encubiertas frente a las de mal dizer que ofenden e insultan directamente. La *tensó* es un diálogo poético con interacción poética entre dos trovadores, ya que ambos entablan un enfrentamiento argumentativo o satírico en una cantiga dialogada con la misma métrica. Tiene la variante del *partimen*, en la que el enfrentamiento es juego argumentativo para que lo resuelva un jurado imparcial.

La poesía religiosa se compila en las *Cantigas de Santa María*, que contiene 418 cantigas, más una introducción en homenaje a Don Alfonso y un prólogo. Las cantigas son de loor o de milagro, según tengan o no materia narrativa de una leyenda mariana (milagro). Fundamentalmente la colección deriva de fuentes escritas para su materia narrativa (colecciones de milagros latinos), aunque hay alguna fuente romance en sus narraciones y la aplicación de la lírica profana gallego-portuguesa en la cantigas de loa mariana. La colección muestra la unidad y la variedad propias del reflejo de la liturgia mariana y de las devociones populares del siglo XIII. Su importancia cultural fue básica pues estas composiciones se proyectaron como modelos métricos y musicales por el prestigio del cancionero real.

1.2. Los cancioneros castellanos

A. Concepto y conservación de la poesía cancioneril

La poesía cancioneril es la poesía culta castellana, poesía de corte y nobiliaria, que tiene como origen remoto el tronco de la poesía provenzal y deriva directamente de la poesía gallego-portuguesa que en la segunda mitad del siglo XIV va castellanizando el gallego-portugués hasta su sustitución completa por el castellano. Se denomina poesía cancioneril o poesía de cancionero porque se nos ha transmitido a través de estas compilaciones poéticas, los cancioneros.

¿Qué es un cancionero? Los cancioneros son manuscritos (y posteriormente también libros impresos) que recogen entre sus composiciones de forma mayoritaria poemas, bien sean canciones u otro tipo de poesías para ser leídas o recitadas. Por su tradición trovadoresca han mantenido a la canción como origen de su nombre, aunque su contenido es más poético que estrictamente musical (lo que no impide que existan cancioneros musicales formados solo por canciones). De esta definición se derivan tres conceptos fundamentales para conocer cómo los cancioneros nos han transmitido la poesía cortesana castellana culta desde finales del XIV hasta bien entrado el XVI. En primer lugar, los cancioneros son antologías, esto es, una colección de textos sin unidad ni exhaustividad. No recogen toda la producción de una época ni a todos sus autores. En segundo lugar, los cancioneros se caracterizan por su variedad. Salvo escasos cancioneros monográficos, en los cancioneros se mezclan autores, géneros, temas... Incluso en ellos conviven a veces poetas de lugares muy distintos y de épocas diferentes. La razón de esta variedad viene dada por la tercera de las características de los cancioneros: su selección. Los criterios de antología y de variedad de cada cancionero vienen dados por los gustos y conocimientos de sus compiladores. Cada compilador impone unos criterios diferentes, de manera que toda la poesía transmitida por los cancioneros está filtrada por los criterios de selección que tuvieron sus recolectores.

¿Cómo se confeccionaban los cancioneros? Suelen partir de un núcleo inicial previo a la compilación, que puede ser la obra de un poeta, una obra destacada o un cancionero previo inicial. Por ello, el *Cancionero de Baena* comienza con las poesías de Alfonso Álvarez de Villasandino que son las más numerosas; muchos cancioneros del XV comienza con los poemas de Fernán Pérez de Guzmán

(especialmente con sus *Setecientas*), a finales del siglo se empezaban con obras como las *Coplas de Vita Cristi* de Mendoza, las *Coplas a la muerte de su padre* de Marique, etc. Este núcleo inicial se ampliaba con un conjunto de poesía de acarreo que solía mostrar los gustos dominantes en el ambiente cortesano del compilador (éste recogería la poesía que conocía y que sabía que gustaba en su ambiente nobiliario). Solía cerrarse el cancionero con la inclusión de la poesía del propio compilador, como hace Juan Alfonso de Baena en su cancionero o como pudo hacer Hugo de Urríes en el *Cancionero de Herberay des Essarts*.

Actualmente se conservan más de cuatrocientos cancioneros con poesías del siglo XV. Esta selva de códices se complica porque muchos de ellos han recibido nombres distintos según los diferentes críticos que los han estudiado y contamos con diferentes copias que no siempre coinciden. Valga un ejemplo: El *Cancionero de Barrantes* también ha sido denominado *Cancionero de Guadalupe* y contamos con cinco copias diferentes de él. ¿Cómo referirnos de manera unívoca a este cancionero y a sus copias? Brian Dutton elaboró un *Catálogo-Índice de la poesía cancioneril del siglo XV* en el que diseña un sistema unívoco para referirse a los cancioneros y poemas. A cada copia manuscrita de cancionero la designa con dos letras y un número. Las letras hacen referencia a la ciudad y a la biblioteca en la que se conservan, el número a los diferentes manuscritos que de esa biblioteca se reseñan en su catálogo. Así, las cinco copias de las que disponemos del *Cancionero de Barrantes* reciben las siguientes claves según el sistema de Dutton:

- MM1, copia conservada en Palma de Mallorca (M) Biblioteca March (M), reseñada como la primera obra de esa biblioteca en el catálogo.
- MN55, copia conservada en Madrid (M) en la Biblioteca Nacional (N), reseñada como la obra 55 de esa biblioteca en el catálogo.
- MR2, copia conservada en Madrid (M) en la Real Academia Española (R), reseñada como la obra 2 de esa biblioteca en el catálogo.
- MR3, copia conservada en Madrid (M) en la Real Academia Española (R), reseñada como la obra 3 de esa biblioteca en el catálogo.
- ZZ3, copia conocida conservada en un lugar desconocido (Z) y en una biblioteca no localizada (Z), reseñada como la obra 3 de localización desconocida en el catálogo.

Cuando el cancionero es impreso el sistema de Brian Dutton es diferente, pues comienza con dos números en arábigo que son las últimas cifras del año de su impresión y dos letras que resumen su título. Así, 11CG se referie a la primera edición del *Cancionero General* de Hernado del Castillo publicado en Valencia en 1511 y 96JE al *Cancionero de Juan del Enzina* publicado en 1496.

B. Tipos de cancioneros

Los cancioneros conservados responden a varios tipos. Al hilo de su explicación, reseñaremos los principales cancioneros.

1. *Cancioneros de Corte.* Inicialmente tenemos los llamados cancioneros de corte en los que el compilador ha recogido la poesía que circula y que triunfa en las cortes reales del XV. El más importante de ellos es el primer cancionero conservado: el *Cancionero de Baena*. Esta compilación la realizó Juan Alfonso de Baena (muerto en 1435) para el rey Juan II de Castilla. Debió realizarse hacia 1425-1430 y recoge muy selectivamente la producción poética de los reyes trastámara: Enrique II (1369-2379), Juan I (1379-1390), Enrique III (1390-1406) y primeros años de la corte de Juan II (1406-1454). Se conserva en la

Biblioteca Nacional de París (PN1 según el *Catálogo* de Dutton). Esta copia tiene adiciones posteriores, como las *Coplas* de Manrique.

La producción poética de esta corte de Juan II en su momento de madurez la testimonia el *Cancionero de Palacio* (SA7), conservado en la Biblioteca Universitaria de Salamanca, aunque en él faltan las obras mayores de Mena, Santillana o Gómez Manrique. Esta compilación se amplía con materiales aragoneses de las cortes trastámaras de Navarra y Aragón. Fue compilado hacia 1440.

La poesía de las cortes trastámara en Navarra (Juan II de Navarra y Aragón) y Alfonso V el Magnánimo de Aragón, además de su parcial incorporación al *Cancionero de Palacio*, se recoge en el *Cancionero de Herberay* y en el *Cancionero de Estúñiga*. El *Cancionero de Herberay* (LB2), conservado en la British Library de Londres, fue compilado posiblemente por Hugo de Urríes hacia 1462 y recoge la producción de la corte navarra del rey consorte Juan II (futuro rey de Aragón y padre de Fernando el Católico). El *Cancionero de Estúñiga* (MN54) recoge la amplia producción poética de la corte de Alfonso el Magnánimo en Nápoles y está emparentado con los cancioneros de *Roma* (RC1) y la *Marciana* (Venecia, VM1). Se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid en un códice muy lujoso. Fue compilado entre 1460 y 1463.

2. *Cancioneros misceláneos o de recolectores.* Junto a estos amplios cancioneros que recogen con cierta amplitud las producciones que circulaban en las cortes reales, tenemos un conjunto de cancioneros que muestran los gustos de diferentes recolectores que copian la poesía que conocen y que les gusta. Esta poesía está vinculada a circuitos creativos menores, como pueden ser cortes nobiliarias, o bien representa solo parcialmente la poesía de la corte real. La división política del reinado de Enrique IV (1454-1474) y de los comienzos del reinado de los Reyes Católicos explica que de ellos no quede un cancionero de corte. Sin embargo, diversos cancioneros de recolectores posteriores nos permiten conocer los gustos poéticos del reinado de Enrique IV y de los Reyes Católicos (1474-1517). De este periodo contamos estos principales cancioneros misceláneos:

- *Cancionero de Juan Fernández de Ixar* (también *denominado Cancionero de Híjar o Ixar*, MN6), compilado entre 1453 y 1470, se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid.
- *Cancionero de Pero Guillén de Segovia* (MN19), conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, puede recoger la producción de la corte del arzobispo de Toledo Alfonso Carrillo de Acuña (1410-1482) en la que también compuso el poeta Gómez Manrique.
- *Cancioneros de París,* actualmente se conservan seis cancioneros castellanos en la Biblioteca Nacional de París, compilados en la segunda mitad del XV, desde los más tempranos PN9, PN10, PN12 y PN8, a los más tardíos PN5 y PN6.
- *Cancionero de Oñate-Castañeda (HH1)*, posiblemente compilado por Pedro de Escavias antes de 1485, se conserva en la Universidad de Harvard.
- El *Cancionero de Londres* (también llamado *Cancionero de Mayans, Cancionero de Rennert o Cancionero del British Museum,* LB1), compilado hacia 1500, que puede ser testimonio parcial del cancionero de corte de los Reyes Católicos.

Por su parte, la poesía del reinado de Juan II también aparece recogida en el temprano *Cancionero de Gallardo* (o *Cancionero de san Román*, MH1), conservado en la Real Academia de la Historia en Madrid y compilado hacia 1454. En cuanto a los gustos poéticos de la plenitud

del Reinado de los Reyes Católicos los cancioneros de recolectores se complementan con los cancioneros musicales y, sobre todo, con el impreso *Cancionero General* de 1511.

3. *Cancioneros musicales*. Los cancioneros conservados suelen transmitir exclusivamente los textos poéticos, aunque más de un tercio de ellos sean composiciones con soporte musical (canciones, villancicos, romances, etc.). Solo unos cuantos de ellos nos han trasladado de forma manuscrita las anotaciones de su música junto a su texto. Estos son los llamados cancioneros musicales entre los que destacan:

- *Cancionero musical de la Colombina* (SV1), conservado en la Biblioteca Colombina de la Catedral de Sevilla, incluye 95 piezas musicales. Fue compilado hacia 1495, antes que el *Cancionero musical de Palacio*.
- *Cancionero musical del Palacio* (MP4), conservado en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, testimonia 460 piezas del repertorio de capilla de los Reyes Católicos. Fue compilado entre 1490 y 1520.
- *Cancionero de la catedral de Segovia* (SG1), conservado en la Catedral de Segovia, contiene 190 composiciones musicales.

4. *Cancioneros impresos*. El desarrollo de la imprenta hizo que la poesía cortesana pronto fuese acogida por las letras de molde. Las *Trobes en lahors de la Verge María*, impreso en Valencia en 1474, fue el primer libro literario dado a la imprenta, y es un cancionero mariano de cuarenta y cinco poemas en valenciano (40), castellano (4) e italiano (1). Tras ello, será Juan del Encina el primer poeta cancioneril en acogerse a la difusión impresa con su *Cancionero de Juan del Encina* impreso en Salamanca en 1496 (96JE) con nuevas ediciones y ampliaciones en Sevilla (1501), en Burgos (1505), Salamanca (1507 y 1509,) y Zaragoza (1512 y 1516). También imprimirán su *Cancionero* fray Ambrosio Montesino (Toledo 1508 y 1520) y Manuel Jiménez de Urrea en 1513 (Logroño; nueva edición en Toledo, 1516)).

Pero sin lugar a dudas el más importante cancionero impreso será el *Cancionero General* publicado por Hernando del Castillo en 1511 en Valencia (11CG). Este cancionero significó el éxito y la muerte de la poesía cortesana. Significó su éxito pues esta recopilación difunde por todo el ámbito hispánico la poesía escrita en las cortes de Enrique IV y los Reyes Católicos que su editor fue recogiendo desde 1490. Significa su muerte porque al difundirse fuera del ámbito cerrado de la corte donde se crea y donde se difunde de manera interactiva entre poetas y receptores, la poesía pierde su carácter cincunstancial y funcional y deja de ser una realidad cultural viva y colectiva para ser objeto de una recepción privada e individual. La obra se estructura en nueve apartados genéricos o temáticos: obras de devoción y moralidad; obras de poetas diversos; canciones; invenciones y letras de justadores; motes y sus glosas, villancicos, preguntas y respuestas, obras menudas; y obras de burlas. De su éxito dan cuenta sus ediciones que muestran la progresiva decadencia de la poesía cancioneril a lo largo del siglo XVI: tras un éxito inicial marcado por las sucesivas ediciones de *1511, 1514, 1517 y, 1520*, el cancionero se espacia en sus ediciones coetáneas a la obra de Garcilaso en *1527, 1535, y 1540*. Producida la revolución italianista el *Cancionero general* solo pervivirá en las ediciones de 1557 y 1573.

Fruto del éxito del cancionero general se imprimirán diversos cancioneros a lo largo del siglo XVI. El principal de ellos es el *Cancioneiro Geral* de García de Resende publicado en Lisboa en 1516. Recoge en él la lírica

cancioneril en portugués y castellano que circula por las cortes de Portugal. Junto a él hay diversos cancioneros desprendidos de diversas secciones del *Cancionero General* como son el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (Valencia, 1519), el *Dechado de Galanes* (1520) o el *Espejo de Enamorados* (entre 1527 y 1539). A ellos hay que añadir otros cancioneros impresos como el pliego suelto *Muchas maneras de coplas y villancicos con el juicio de Juan del Enzina* (c. 1511-1515) y el *Cancionero de Upsala*, cancionero musical publicado en Venecia en 1556.

5. *Cancioneros de autor*. Estos cancioneros recogen, en ocasiones bajo la directa atención del autor su obra total o parte de sus producciones. Destacan en este apartado los cuidados *Cancionero del Marqués de Santillana* (conservado entre otros en el ms. 2655 de la Biblioteca de Salamanca, SA8) y el *Cancionero de Gómez Manrique* (conservado entre otros en el ms. 1250 de la Biblioteca de Palacio, MP3). Más descuido se advierte en otros cancioneros de autor en los que el poeta no tiene participación más directa como son el *Cancionero de Fernán Pérez de Guzmán* (conservado entre otros en un ms. de la Hispanic Society of America de Nueva York, NH4), el *Cancionero de Juan Álvarez Gato* (conservado en la Real Academia de la Historia, MH2), el *Cancionero de fray Íñigo de Mendoza* (conservado en el Monasterio del Escorial, EM6) o el *Cancionero de Garci Sánchez de Badajoz* (conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, MN14). A ellos hay que añadir los cancioneros impresos de Juan del Encina, de fray Ambrosio de Montesino y de Pedro Manuel Jiménez de Urea, ya mencionados.

C. Etapas de la poesía cancioneril

En la poesía cancioneril la crítica ha señalado la existencia de un largo periodo de gestación a lo largo del siglo XIV y de cuatro etapas evolutivas. A partir de 1350 se va produciendo un proceso de castellanización de la poesía gallego-portuguesa que termina escribiéndose totalmente en castellano a finales del siglo.

Una vez plenamente castellanizada la poesía cortesana, se señalan cuatro etapas evolutivas en la poesía cancioneril:

1. *Etapa inicial*. Ocuparía de 1375 a 1425, producción recogida en el *Cancionero de Baena*. La poesía de este periodo se caracteriza por un intenso influjo de la poesía gallego-portuguesa y por la fijación inicial de la poética cancioneril castellana (ya diferenciada de su origen gallego-portugués). Es la época de los poetas del *Cancionero de* Baena, cuya poesía triunfa en las cortes de Enrique II, Juan I, Enrique III y el inicio de Juan II. De sus poetas destacan Macías, Alfonso Álvarez de Villasandino, Micer Francisco Imperial, Diego Hurtado de Mendoza, Sánchez de Calavera, Fernán Pérez de Guzmán, ...

2. *Etapa de plenitud*. Desde 1425, fecha aproximada del *Cancionero de Baena*, a 1479, año de la muerte de Jorge Manrique, se desarrolla el periodo más brillante de la producción cancioneril. En él se dan sus tres grandes autores: el Marqués de Santillana, Juan de Mena y Jorge Manrique, a quienes acompañan poetas de gran altura como Gómez Manrique. La producción poética se realiza en Castilla durante los reinados de Juan II (salvados sus años iniciales) y Enrique IV (además de los turbulentos años del inicio del reinado de los Reyes Católicos hastas las Cortes de Toledo de 1480). A ella hay que añadir la poesía compuesta en las cortes trastámaras aragonesas de Alfonso V el Magnánimo y Juan II (también rey consorte de Navarra antes de ser rey de Aragón). Esta es la etapa canónica de la poesía cancioneril en la que se muestran en plenitud todos sus géneros, desarrollando el lenguaje alegórico de sus grandes decires narrativos y alcanzando las mayores cotas de expresión artística. Los cancioneros *de Palacio, de Herveray y*

de Estúñiga son fieles testimonios de este periodo poético. Entre sus poetas, además de los ya mencionados, son de interés Carvajales, Juan de Tapia, Pedro de Santa Fe, Juan Rodríguez del Padrón, Fray Iñigo de Mendoza, Lope de Stúñiga, Suero de Ribera, Antón de Montoro, ...

3. *Etapa de manierismo*. Desde 1479 hasta 1511, coincidiendo casi con la totalidad del reinado de los Reyes Católicos, se abre un periodo de agotamiento temático y estético de la poesía cancioneril, a pesar de intentar renovarse con nuevos temas (como el desarrollo de una amplia poesía religiosa vinculada a la *devotio moderna* o el desarrollo de la *religio amoris* en la poesía amorosa) y nuevas formas (la aligeración del decir con su nuevo formato de coplas, la condensación fija de la canción en una única mudanza o la adopción de formas populares como el villancico y el romance). Se intensifica en la expresión el conceptismo poético y el manierismo, esto es, la complicación y exageración temática y formal en busca de una originalidad que la repetición de los mismos modelos y contenidos no permitía. La poesía recogida en el *Cancionero General* ejemplifica la producción de esta época en la que destacan poetas como Juan Álvarez Gato, Guevara, Garci Sánchez de Badajoz, Cartagena, Rodrigo de Cota, fray Ambrosio Montesino, fray Juan de Padilla *el cartujano*, Diego de San Pedro, Juan del Encina, Florencia Pinar...

4. *Permanencia en el XVI*. La poesía cancioneril no terminará con el siglo. Por el contrario, a lo largo del siglo XVI va a tener una larga pervivencia. De ello son testimonio tres hechos. El primero de ellos son las nueve ediciones del *Cancionero General,* entre1511 (primera) y 1573 (última), testimonios cronológicos del inicio y fin de esta etapa. La segunda es el hecho de que los poetas del XVI, hasta la revolución italianista de Garcilaso a partir de 1530, siguen escribiendo exclusivamente poesía cancioneril y, una vez que triunfa la poesía garcilasista, su primera generación (los llamados garcilasistas) escriben muchos de ellos en ambas formas (cancioneriles e italianizantes), sirvan de ejemplo Juan Boscán y Gregorio Silvestre, e incluso su tardía pervivencia en poetas místicos como san Juan de la Cruz. Por último, el teatro del XVI se escribirá en formas poéticas cancioneriles hasta finales del siglo. Destacan en esta etapa la obra poética de Bartolomé Torres Naharro y de Cristóbal de Castillejo, quien aún a mitad del XVI intentó mantener vivas las formas de la poesía cancioneril abandonadas ante el éxito de la poesía de Garcilaso.

1.3. La poesía cancioneril

A. Función social de la poesía cancioneril

La poesía cancioneril es poesía cortesana. ¿Pero qué significa esta calificación? O dicho de otro modo, ¿qué significaba la poesía en las cortes castellanas de finales de la Edad Media? Tenemos un precioso testimonio en el *Prologus baenensis* con el que se inicia el *Cancionero de Baena:*

> Pero con todo esso, mucho mayor viçio e plazer e gasajado e conportes rresçiben e toman los rreyes e prínçipes e grandes señores leyendo e oyendo e entendiendo los libros e otras escripturas de los notables e grandes fechos passados, por cuanto se claryfica e alumbra el sesso e se despierta e ensalça el entendimiento e se conorta e rreforma la memoria e se alegra el coraçón e se consuela el alma e se glorifica la discreçión e se gouiernan e mantienen e repossan todos los otros sentydos, oyendo e leyendo e entendiendo e sabiendo todos los notables e grandes fechos passados, que nunca vyeron, nin oyeron, nin leyeron, de los quales toman e rresçiben muchas uirtudes e muy sabyos e prouechosos enxemplos, como sobredicho es.

E por quanto a todos es çierto e notorio que entre todos los libros notables e loadas escripturas que en el mundo fueron escriptas e ordenadas e fechas e conpuestas por los sabios e discretos attores, maestros e conponedores d'ellas, el arte de la poetrya e gaya çiençia es vna escryptura e compusyçion muy sotil e byen graçiosa, e es dulçe e muy agradable a todos los oponientes e rrespondientes d'ella e conponedores e oyentes; la qual çiençia e avisaçión e dotrina que d'ella depende e es avida e rreçebida e alcançada por graçia infusa del señor Dios que la da e la enbya e influye en aquel o aquellos que byen e sabya e sotyl e derechamente la saben fazer e ordenar e conponer e limar e escandir e medir por sus pies e pausas, e por sus consonantes e sylabas e açentos, e por artes sotiles e de muy diuersas e syngulares nombranças.

E avn asymismo es arte de tan eleuado entendimiento e de tan sotil engeño que la non puede aprender, nin aver, nin alcançar, nin saber bien nin como deue, saluo todo omme que sea de muy altas e sotiles invençiones, e de muy eleuada e pura discreçion, e de muy sano e derecho juyzio, e tal que aya visto e oydo e leydo muchos e diuerssos libros e escripturas e sepa de todos lenguajes, e avn que aya cursado cortes de rreyes e con grandes señores, e que aya visto e platicado muchos fechos del mundo, e, finalmente, que sea noble fydalgo e cortes e mesurado e gentil e graçioso e polido e donoso e que tenga miel e açucar e sal e ayre e donayre en su rrazonar, e otrosy que sea amador, e que siempre se preçie e se finja de ser enamorado; porque es opynion de muchos sabyos, que todo omme que sea enamorado, conuiene a saber, que ame a quien deue e commo deue e donde deue, afirman e dizen qu'el tal de todas buenas doctrinas es doctado.

Si analizamos el testimonio de Juan Alfonso de Baena, la poesía en la corte tiene dos vertientes. En primer lugar podemos señalar dos funciones distintas (a veces unidas). Baena propone una poesía del "negocio", de la enseñanza didáctica, tópico con el que se justifica la creación literaria medieval: "leyendo e oyendo e entendiendo los libros e otras escripturas de los notables e grandes fechos pasados...". Pero, al explicar cómo ha de hacerse la poesía, esta se transforma en poesía del ocio, cuya función primordial es el mero entretenimiento cortesano en el que el poeta ha de demostrar "que aya cursado cortes de rreyes e con grandes señores.." y que "sea noble fydalgo e cortes e mesurado e gentil...". Con ello la poesía se presenta como señal de identidad nobiliaria. Y en este entretenimiento propio y exclusivo de nobles, cuyo tema prioritario será el amor ("siempre se preçie e se finja de ser enamorado"), el poeta ha de saber mantener las reglas del decoro social entendidas como saber amar "a quien deue e commo deue e donde deue".

La actividad poética cortesana se desarrolla, en su creación y en su recepción, con un dinamismo que exige una presencia directa entre el autor y los receptores, imposible de realizar mediante la lectura de la poesía. Se trata de una poesía que se difunde oralmente en público, muy a menudo con el autor presente en la misma sala en la que se recitan o se cantan sus poemas. Ello se advierte en las referencias que a la transmisión de esta poesía realiza el *Prologus:* "es vna escryptura e compusyçion muy sotil e byen graçiosa, e es dulçe e muy agradable a todos los oponientes e rrespondientes d'ella e conponedores e oyentes". En esta poesía cortesana o gaya ciencia (como viene denominándose a la poesía trovadoresca provenzal) el noble es creador (componedor) y receptor (oyente), a menudo en el mismo acto poético donde unas poesías sirven como propuestas (oponientes) que generan nuevas

poesías de respuesta directa o indirecta a la nueva canción o al nuevo decir transmitidos en la corte (respondientes). El género de preguntas y respuestas es testimonio de este circuito interactivo que se produce en la corte, pero que no solo tiene este género como muestra, pues cualquier composición difundida en la corte puede generar poemas que apoyen o contradigan las tesis expuestas en esa composición. Nos encontramos, pues, con una práctica poética pública que suscita reacciones creativas, una auténtica poesía de circunstancias muchas de las cuales se han perdido hoy y hacen que, salvo que las rúbricas nos devuelvan su sentido original, queden aisladas del contexto literario y vital que les dio vida.

Por último, la práctica poética de la poesía cancioneril es una práctica reglada, aprendida. A pesar de que el autor del prólogo intenta tranquilizar a los nobles incapaces de tomar la pluma indicando que "e es avida e rreçebida e alcançada por graçia infusa del señor Dios que la da e la enbya", pronto contradice esta salvedad precisando que debe aprenderse: "es arte de tan eleuado entendimiento e de tan sotil engeño que la non puede aprender, nin aver, nin alcançar, nin saber bien nin como deue, saluo todo omme que sea de muy altas e sotiles invençiones". Pero, adviértase que no puede aprenderla cualquiera, sino aquel que merece ser poeta por tener un perfil intelectual y social adecuado. En él, se exigen dotes intelectuales, "muy altas e sotiles invençiones, e de muy eleuada e pura discreçion, e de muy sano e derecho juyzio," y sociales, "que sea sea noble fydalgo e cortes e mesurado e gentil e graçioso e polido e donoso e que tenga miel e açucar e sal e ayre e donayre en su rrazonar, e otrosy que sea amador". Estas capacidades permitirán al poeta aprender las convenciones literarias y culturales que ha de respetar en su poesía. Por ello, se le exige un aprendizaje literario y cortés amplio antes de realizar su labor poética, pues ha de volcarlo sobre su poesía: "e tal que aya visto e oydo e leydo muchos e diuerssos libros e escripturas e sepa de todos lenguajes, e avn que aya cursado cortes de rreyes e con grandes señores, e que aya visto e platicado muchos fechos del mundo". ¿Pero qué ha de aprender con esas dotes previas y ese aprendizaje reglado? Las artes de la verdadera poesía, que tal como las enumera Juan Alfonso de Baena consisten en "fazer e ordenar e conponer e limar e escandir e medir por sus pies e pausas, e por sus consonantes e sylabas e açentos, e por artes sotiles e de muy diuersas e syngulares nombranças". Ha de aprender métrica y retórica, en definitiva, la composición poética se regula como un arte de escuela, de recursos complejos que el poeta ha de aprender de otras obras literarias para inscribirse en esa tradición y ser reconocido en ella. Y todo ello porque su presencia en la corte le exige como noble participar activamente en el circuito poético que las circunstancias cotidianas de la vida cortesana le exigen para mantener su prestigio social.

B. Artes cancioneriles

La métrica y retórica que debe utilizar el poeta cancioneril se fue regulando por el uso cortesano y terminó reflejándose en diversas artes poéticas que sistematizan la práctica de los poetas. Al margen de las artes provenzales y del arte gallego-portugués del *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, conservamos unas primeras reflexiones teóricas castellanas iniciadas con el *Prólogus baenensis* de Juan Alfonso de Baena a su *Cancionero* que desarrolla, como en parte hemos visto, la nueva sociología de la poesía cortesana. Del Marqués de Santillana se conserva el *Prohemio-Carta al Condestable* dirigido al condestable don Pedro de Portugal al remitirle una copia de sus poesías. En él realiza la primera historia de la poesía lírica culta castellana, definiendo sus

conceptos teóricos y trazando su tradición desde la poesía cortés y la gallego-portuguesa. Es obra de imprescindible lectura para conocer nuestra historia literaria.

Junto a estas dos obras de reflexión general, conservamos o tenemos noticia de una serie de artes técnicas en las que se explica con detalle la métrica y la retórica cancioneriles. Los primeros tratados adaptan al castellano la tradición de la poesía provenzal. Así lo hace don Enrique de Villena en su *Arte de trovar*, que se nos ha transmitido de forma fragmentaria. También posiblemente esta sería la orientación del perdido *Libro de las reglas cómo se debe trovar* de don Juan Manuel. Otros tratados conservados están realizados analizando la nueva métrica y las nuevas maestrías retóricas desarrolladas por la poesía castellana cancioneril. Así lo hace el completo *Arte de poesía castellana* de Juan del Encina incluido en su *Cancionero*, la *Gramática castellana* de Nebrija (en su estudio de la métrica) y la perdida *Arte castellana en coplas* de Juan de Mena.

C. Poética de la poesía cancioneril

Teniendo en cuenta la práctica poética castellana y las artes poéticas referenciadas, podemos intentar caracterizar sintéticamente la poética cancioneril en seis rasgos de su estilo: 1) el conceptismo expresivo; 2) el dominio de la antítesis; 3 un ritmo reiterativo y perceptible; 4) el uso del arte real o del arte mayor castellano; 5) la expresión en tres registros expresivos o estilos distintos; y 6) el carácter ocasional de sus composiciones.

1. *Conceptismo expresivo*. El estilo cancioneril suele ser calificado como conceptista por la crítica. ¿En qué puede consistir este conceptismo del XV? Básicamente consiste en un dominio absoluto de la expresión racional sin efectos plásticos o sensoriales. De hecho, esta expresión se caracteriza a) por el uso abusivo de un léxico abstracto (donde hay una escasez de adjetivación, y cuando aparece es escasamente sensorial); b) por la utilización de una imaginería conceptual, esto es, basada en relaciones racionales entre las imágenes y sus términos reales, muy a menudo explícitas como ocurre en las alegorías; y c) al no existir posibilidad de efectos sensoriales, la poesía se engalana con abundantes juegos de palabras como muestra de ingenio y originalidad.

Valga esta conocida tercera estrofa de las *Coplas* de Jorge Manrique como ejemplo de imaginería conceptual en la que las imágenes se utilizan no por su riqueza plástica sino por su adecuada relación conceptual con la realidad que significan. Por otra parte, para que no haya posibles equivocaciones el autor explica directamente y con claridad el significado de las imágenes alegóricas de los ríos y del mar:[2]

> Nuestras vidas son los ríos
> que van a dar en el mar,
> qu'es el morir:
> allí van los señoríos
> derechos a se acabar
> y consumir;
> allí, los ríos caudales,
> allí, los otros, medianos,
> y más chicos;
> allegados, son iguales,
> los que biven por sus manos
> y los ricos.

2 Los textos de Jorge Manrique se toman de *Poesía completa*, ed. V. Beltrán, Barcelona, Crítica, 1993.

Como ejemplo de léxico abstracto y juego de palabras, incluimos esta canción de Juan del Encina en la que cabe observar la pobreza de su adjetivación y el juego de palabras con los verbos querer, desear y olvidar:

Querría no dessearos
y dessear no quereros,
mas, si me aparto de veros,
tanto me pena dexaros
que me olvido de olvidaros.
Si os demando galardón
en pago de mis servicios,
daysme vos por beneficios
pena, dolor y passión,
por más desconsolación.
Y no puedo desamaros
aunque me aparto de veros,
que si pienso en no quereros
tanto me pena dexaros
que me olvido de olvidaros.[3]

2. *Dominio de la antítesis*. La expresión poética cancioneril es extremadamente antitética. Esta antítesis es de varios tipos, en ocasiones acumulativos. El primero de ellos es la antítesis léxica y conceptual. Cabe advertirla en esta glosa de Jorge Manrique construida obsesivamente sobre este recurso:

Ni miento ni me arrepiento,
ni digo ni me desdigo,
ni estó triste ni contento,
ni reclamo ni consiento
ni fío ni desconfío;
ni bien vivo ni bien muero,
ni soy ageno ni mío,
ni me venço ni porfío,
ni espero ni desespero.

Fin
Comigo solo contiendo
en una fuerte contienda,
y no hallo quien me entienda,
ni yo tampoco me entiendo.
Entiendo y sé lo que quiero,
mas no entiendo lo que quiera
quien quiere siempre que muera
sin querer creer que muero.

El segundo tipo de antítesis muy utilizado por la poesía de cancionero es la paradoja. En este caso hay una oposición entre un sin sentido aparente (la muerte da vida) que tiene sentido real profundo (porque el dejar de sufrir de amores hará volver a la vida al poeta). Así se puede observar, como hemos indicado en los paréntesis, en la conocida canción del Comendador Escrivá que utiliza la paradoja de vivir por morir:[4]

Ven, muerte, tan escondida,
que no te sienta comigo,
porque el gozo de contigo
no me torne a dar la vida.

3 Los poemas de Juan del Encina se toman de *Obras completas*, ed. A. Mª Rambaldo, Madrid, Espasa Calpe, 1978, t. III.

4 Tomado de *Poesía española.2. Edad Media: lírica y cancioneros*, ed. Vicente Beltrán, Barcelona, Crítica, 2002.

Ven como rayo que hiere,
que hasta que ha herido
no se siente su ruido,
por mejor herir do quiere.
Assí sea tu venida,
si no, desde aquí me obligo
qu' el gozo que havré contigo
me dará de nuevo vida.

3. *Ritmo reiterativo y perceptible*. La poesía cancioneril tiene un ritmo profundamente perceptible. Tanto es así que Castillejo en el siglo XVI acusará a la nueva poesía italianizante de Garcilaso de tener un ritmo como prosa, ya que los nuevos metros italianos no tienen un ritmo tan marcado como el que puede percibirse intensamente en la poesía cancioneril. Esta intensidad rítmica la consiguen los poetas de cancionero utilizando el paralelismo como base expresiva de sus poemas. A ello añaden otras *r*eiteraciones de refuerzo como son las anáforas y las figuras etimológicas. Además siempre cabe el refuerzo del ritmo métrico mediante el uso de las rimas agudas. Ponemos a continuación dos ejemplos de ritmo reiterativo: en el primero de Alfonso Álvarez de Villasandino destacan las rimas agudas; en el segundo de Suero de Ribera es muy perceptible el paralelismo:[5]

Linda, desque bien miré
vuestro asseo e gentil cos,
de igualar otra con vós
tal cuidar nunca cuidé.

Linda, graciosa, real
clavellina angelical,
la joya que por señal
atendí e non la hé
pero serviendo leal
siempre la atenderé
[...] *Alfonso Álvarez de Villasandino*

Capelo, galochas, guantes,
el galán debe traer.
bien cantar y componer
por coplas e consonantes;
de cavalleros andantes
leer estorias e libros,
la silla e los estribos
a la gala concordantes.
Suero de Rivera

4. *Arte real y arte mayor castellanos*. La métrica de la poesía de cancionero responde a dos sistemas métricos diferentes. En primer lugar, tenemos el arte real, según lo denomina Juan del Encina. Se trata de un sistema de métrica silábica basado en el octosílabo (con abundante uso de su quebrado el tetrasílabo).

En segundo lugar, tenemos el arte mayor. El arte mayor castellano es el único caso conocido de sistema métrico acentual en la poesía castellana. No se miden en este verso las sílabas, sino los acentos. El verso de arte mayor castellano es un verso compuesto de dos hemistiquios separados por pausa. En cada hemistiquio se debe dar una estructura acentual de dos únicas sílabas tónicas separadas por

5 *Ibídem.*

dos sílabas átonas: ´--´. Antes de la primera sílaba tónica puede darse una sílaba átona más, y después de la última sílaba tónica, aunque haya dos sílabas átonas o no haya ninguna, métricamente siempre habrá una sílaba métrica más exigida por las reglas de escansión ante pausa (añadir una sílaba en caso de finales agudos y restarla en finales esdrújulos). Con ello, los hemistiquios pueden oscilar de 5 a 6 sílabas métricas, tal como refleja el siguiente esquema: (-)´--´(-). Según se sumen estos hemisitiquios podemos tener versos decasílabos, endecasílabos o dodecasílabos. Los más numerosos estadísticamente son los versos dodecasílabos. La rigidez de este esquema acentual hace que cuando sea necesario los acentos fonéticos se desplacen métricamente acentuando sílaba átonas, haciendo átonas sílabas tónicas o, incluso, poniendo dos acentos en palabras polisílabas.

El arte mayor se desarrolla siempre en octavas de arte mayor castellano en las que encontramos dos o tres rimas consonantes. El arte real tiene una mayor libertad estrófica utilizando mudanzas en sus canciones de diferente número de versos (aunque dominan las combinaciones de cinco a ocho versos incluyendo la vuelta) o coplas seriadas generalmente con forma de copla de arte menor compuesta por ocho versos octosílabos (con posible presencia de versos quebrados tetrasílabos) con dos o tres rimas consonantes. Cuando hay dos rimas diferentes en cada semiestrofa se denomina copla castellana. Si tiene siete versos o más de ocho suele denominarse copla mixta. Tanto en las coplas de arte mayor como en las de arte real, la estrofa se divide en dos semiestrofas (simétricas cuando el número de versos lo permite) que se diferencian al menos por una rima distinta y por repartir su contenido en dos bloques temáticos diferentes, uno por estrofa.

Veamos estos esquemas métricos y la división temática de las semiestrofas en el uso ejemplar del arte mayor realizado por Juan de Mena en el *Laberinto de Fortuna*[6] y en el ejemplo de arte menor de las anónimas *Coplas de la panadera*:

Tus cásos fallaçes, / Fortúna, cantámos,
estádos de géntes / que gíras e trócas,
tus grándes discórdias, / tus fírmezas pócas,
y lós qu' en tu ruéda / quexósos fallámos.
Fásta que al témpo / de agóra vengamos,
de féchos pasados / cobdíçia mi plúma
y dé los preséntes / fazér breve súma,
y dé fin Apólo, / pues nós començámos.

Se puede observar el esquema métrico acentual (-)'- - ' (-) en todos los versos y la rima ABBAACCA.

La estructura bimembre del contenido de la copla se observa en la presentación de la *Fortuna y sus casos* como tema de la composición (1ª semiestrofa) y en el motivo del comienzo de la obra (2ª semiestrofa).

Por más seguro escogiera
el obispo de Sigüença
estar, aunque con vergüença,
junto con la cobijera,
mas tan grande pabor cogiera
en ver fuir labradores,
que a los sus paños menores
fue menester labandera.

6 Los textos de Juan de Mena se toman de la edición de sus *Obras completas* realizada por Miguel Ángel Pérez Priego, Barcelona, Planeta, 1989.

La copla de arte menor tiene ocho verso octosílabos con la siguente rima abbaacca, cuyo esquema es igual al de la copla de arte mayor de Juan de Mena.

Su bimembrismo temático muestra en la primera semiestrofa *al personaje satirizado* y en su segunda mitad el objeto de su sátira: su cobardía.

5. *Tres estilos cancioneriles*. La poesía cancioneril utiliza, o puede utilizar, tres registros expresivos diferentes en el tratamiento de sus temas: el estilo llano, el alto (elevado) y el baxo (grosero). Siguiendo la teoría clásica y medieval de los tres estilos, Juan de Mena explica esta posibilidad en su *Prohemio* a la *Coronación del Marqués de Santillana*:

> Sepan los que lo ignoran que por alguno de tres estilos escriven o escrivieron los poetas: por estilo trágico, sátiro o comedio. Tragedia es dicha la escritura que fabla de altos fechos, e por bravo e *sobervio e alto estilo*, la qual manera seguieron Omero, Vergilio, Lucano, Estaçio; por la tragedia escritura, puesto que comiença en altos prinçipios, su manera es acabar en tristes e desastrados fines. Sátira es segundo estilo de escrivir, la naturaleza de la qual escritura e ofiçio reprehende los vicios, del qual estilo usaron Oraçio, Persio e Juvenal. El terçero estilo es comedia, la qual tracta de cosas baxas e pequeñas, e por *baxo e omilde estilo*, e comiença en tristes prinçipios e feneșçe en alegres fines, del qual usó Terencio [...].

Hacia 1230 Juan de Garlandia documenta la "rueda de Virgilio" en la que se afirma la existencia de tres estilos asociados a las distintas condiciones del hombre, de manera que «[...] pastorali vitae convenit stylus humilis, agricolis mediocris, gravis gravibus personis quae praesunt pastoribus et agricolis» ("el estilo humilde es propio de la vida pastoril, el mediano de la vida campesina y el grave de las personas elevadas que rigen a pastores y campesinos"). Por ello, aplicado a la poesía cancioneril el estilo llano será el no marcado, el propio de la expresión comunal, muy apropiado para la poesía circunstancial cotidiana.

El estilo elevado se utilizará para la poesía encomiástica y política, aquella que pretenda una expresión meliorativa que eleve hasta lo sublime el tema tratado. Para ello, se latinizará sus sintaxis (mediante usos sintácticos latinos y mediante el hipérbaton) y su léxico introducirá numerosos neologismos (que en ocasiones variarán su forma para adaptarse con flexibilidad a las exigencias métricas del arte mayor). También se engalanará el estilo elevado mediante la profusa utilización de una imaginería clásica (a menudo en forma de referencias mitológicas o de catálogo de figuras ejemplares de la antigüedad) que hacen que el tema se desarrolle en un ámbito cultural prerrenacentista. Ejemplo de este estilo elevado cabe observarlo en el conocido comienzo de *Las Trescientas* de Juan de Mena:

I

Al muy prepotente don Juan el segundo,
aquél con quien Júpiter tuvo tal zelo
que tanta de parte le fizo del mundo
quanta a sí mesmo se fizo del çielo;
al gran rey d'España, al Çésar novelo,
al que con Fortuna es bien fortunado,
aquel en quien caben virtud e reinado,
a él, la rodilla fincada por suelo.

VI

E ya, pues, desrama de tus nuevas fuentes
en mí tu subsidio, inmortal Apolo;
aspira en mi boca por que pueda solo
virtudes e viçios narrar de potentes.
A estos mis dichos mostradvos presentes,
¡o fijas de Tespis!, con vuestro thesoro,
y con armonía de aquel dulçe choro
suplid cobijando mis inconvenientes.

Por el contrario el estilo baxo utilizará el uso real de la lengua por parte de las clases sociales más bajas, en especial el lenguaje de los pastores. Incluirá un léxico llano y soez, con una imaginería denigratoria y escatológica utilizada con un tono claramente injurioso. Cabe ver estas características en un *Decir contra una dueña* de Álvarez de Villasandino quien la injuria por haber despreciado su servicio amoroso:

Señora, pues que non puedo
abrevar el mi carajo
en esse vuestro lavajo,
por demás el mi denuedo;
he perdido, segunt cuedo,
mi affán e mi trabajo,
si tras el vuestro destajo
non vos arregaço el ruedo.

Señora fermosa e rica,
yo querría recalcar
en esse vuestro alvañar
mi pixa quier grande o chica;
commo el asno a la borrica
vos querría enamorar,
non vos ver, mas apalpar
yo deseo vuestra crica.

Señora, flor de madroño,
yo querría sin sospecho
tener mi carajo arrecho,
bien metido en vuestro coño;
por ser señor de Logroño,
non deseo otro provecho
sinon foder coño estrecho
en estío o en otoño.

Señora, pues fijo o fija
en vos querría aver,
más vos querría foder
que ser señor de Torija;
si meades por vedija,
fazedmelo entender,
que yo vos faré poner
atanquía en la verija.

Señora, en fin de razones,
yo me ternía por sapo
si el culo non vos atapo
con aquestos mis cojones,
e a los çinco empuxones
non vos remojaré el papo:
non me den limpio trapo
para enxugar los tajones.

Señora, quien mea o caga
non se debe espantar,
aunque se sienta apalpar
por delante o por de çaga;

la que tal bocado traga
commo vos faré tragar,
non se deve despagar,
pues alguna bien se paga.

Señora, notad el modo
de aquesto que vos digo:
vos avedme por mendigo
si diez veces non vos fodo;
en vuestras ingles devodo,
que si subo en vuestro onbligo
de vos çerrar el postigo
non sé si será del todo.

Señora, sabed de çierto
que podedes bien a osadas
medir nueve o diez pulgadas
en mi mango gruesso e yerto;
si yo con él vos açierto
a poder de cojonadas,
las sedas bien remojadas
serán desse boca abierto.

Finida
Si vos fallo en descubierto,
como fodo a ventregadas,
veredes por las pisadas
que non duermo, antes despierto.[7]

6. *Carácter ocasional de las composiciones*. La poesía cancioneril es una poesía que se suele componer a raíz de acontecimientos concretos y prácticos que en múltiples ocasiones se han perdido y hoy son irreconocibles. No obstante, las rúbricas suelen ofrecernos,[8] más allá de las referencias que en ocasiones permanecen en los poemas, una información crucial para entender la ocasión que suscitó su creación y a la que responde la obra.

Las ocasiones públicas de acontecimientos notorios en la corte ofrecen ocasiones poéticas, como ocurre con las defunciones:

> *Este dezir fizo Johan Alfonso de Baena, componedor de este libro, al finamiento de dicho rey don Enrique en Toledo; el cual dexir es muy dolorido, bien quebrantado e plañido, según lo requería el acto del negocio, e otrosí va por arte común doblada, e los consonantes van muy bien guardados.*

> *El planto de las Virtudes e Poesía por el magnífico señor don Íñigo López de Mendoça, marqués de Santillana e conde del Real, compuesto por Gómez Manrique, su sobrino.*

El carácter público de esta poesía hace que la alabanza política, con ocasión episódica o con relación a fechas señaladas en la vida comunitaria (como son las festividades religiosas), impulse la creación poética encomiástica por interés del poeta:

7 Edición propia desde el texto ofrecido en *An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts*, portal de la Universidad de Liverpool dirigido por D. S. Severin: https://cancionerovirtual.liv.ac.uk/main-page.htm

8 Las rúbricas de los ejemplos están tomadas de la antología señalada de Vicente Beltrán, de la antología *Poesía de Cancionero*, ed. A. Alonso, Madrid, Cátedra, 1995, y de la obra de B. Dutton y V. Roncero, *La poesía cancioneril del siglo XV. Antología y estudio*, Barcelona, Iberoamericana-Vervuert, 2004.

- *Esta cantiga fizo el dicho Alfonso Álvarez por alabança e loores de la redundable cibdad de Sevilla, e presentóla en el cabildo e fizogela cantar con juglares delante los oficiales; e ellos mandáronle dar en aguinaldo cien doblas de oro por esta cantiga e dende en delante de cada año por cada cantiga otros ciento.*

- *Este decir muy sotil e bien limado fizo e ordenó el dicho Alfonso Álvarez quando el Cardenal de España puxaba en privança.*

- *Lope d'Estuñiga queriendo dar un año nuevo estrenas a seis damas, tomó seis dormideras e fizolas blanca e verde e colorada e prieta e azul e amarilla, e al derredor de cada una escribió quatro pies segund se siguen e echólas todas en la manga e levólas a las sobredichas señoras, e dixoles que cada una d'ellas sacase la suya, e que tomasen por suerte de aquel año eso que segunt lo que sacase escripto se podiese entender.*

El propio día a día de la vida cortesana da pie a multitud de anéctodas que propician la creación literaria:

- *Al conde de Niebla porque un su portero le cerró la puerta.*

- *Otra suya, porque le dixeron unas damas por qué dezía él y otros compañeros suyos que estaban tristes, que en su vestir publicavan el contrario porque ivan vestidos de grana y Cartagena responde por todos.*

En esta vida pública de la corte la poesía se utiliza como medio de elogio o de ataque personales que crea todo un circuito de interrelaciones entre poetas y receptores, como en estas dos anécdotas del Almirante Fadrique Enriquez que suscitan, según las rúbricas, un intercambio poético:

- *El Almirante enbió al doctor Villalobos unos pies de puerco y con ellos esta letra*: "Estos pies de puerco tome / el señor que no los come". *Respuesta*: "Le volvió el doctor la letra mesma añadida una. D. al segundo verso".

- *Respuesta de don Joan de Mendoça echando la culpa d'esta copla a dos criados del Almirante que el uno escribía muy bien y el otro trobava mejor.*

Y en esta vida cortesana hay multitud de anécdotas nacida del cortejo amoroso, a menudo solo conocidas por el poeta y su enamorada oculta, que circulan por la corte como secreto compartido entre ambos:

- *Otras suyas a un cordón que le dio una dama.*
- *Otras suyas porque estando él durmiendo le besó su amiga.*
- *Porque le dixo una señora que sirvió que se casase con ella.*
- *Otra suya porque una dama le preguntó qué cosa era amor.*

Destaca en este anecdotario amoroso la ocasión de la separación entre el poeta y su amada, ya sea circunstancial y temporal con motivo de las obligaciones guerreras o de gobierno del noble amador, bien sea de manera definitiva por un cambio de estado:

- *Otras suyas partiéndose de su amiga.*

- *Esta cantiga fizo Juan Rodríguez de Padrón cuando se fue meter Fraire a Jerusalén en despedimiento de su señora.*

Aunque la poesía amorosa ha de ser tópicamente anónima, en ocasiones se utiliza el fingimiento de un servicio de amores en la corte para hacer una alabanza a damas de alta alcurnia o a su familia:

- *Por madama Lucrecia d'Alaño en la mejor edad de su belleza.*
- *Canción de Johán de Tapia a la fija del duque de Milán, siendo él en presión.*

Tan importante llega a ser este homenaje público a la dama mediante el cortejo poético, que ha de encargarse cuando el noble no es capaz de hacerlo personalmente o puede producirse el desconsuelo de la dama no requerida de amores:

- *Cantiga hecha por ruego del adelantado Pero Manrique, cuando andaba enamorado de su mujer, hija del duque de Benavente.*
- *Una de Cartajena porque le pidió por merced le hiziese una copla porque nunca nadi gela hizo.*

Por último, siempre queda la propia intimidad como causa ocasional de la creación poética:

- *Otra suya de un llanto que hizo en Guadalupe acordándose cómo fue enamorado allí.*

D. Géneros de la poesía cancioneril

La poesía de cancionero se escribe en dos géneros básicos: la canción y el decir. Su diferencia no es tanto el soporte de su difusión, musical en un caso, leído o recitado en otro, sino su métrica y su concepción poética. Vamos a analizar cada uno de estos géneros principales y otros géneros menores a ellos vinculados.

1. *La canción*. La canción se compone y se difunde desde un soporte musical. Métricamente se caracteriza por el uso exclusivo del arte real. La canción tiene una rima siempre común en todas sus estrofas, ya que las mudanzas terminan añadiendo una vuelta que rima con la cabeza inicial. Por ello, en toda canción siempre hay, al menos, una rima común. El número de mudanzas varía con su evolución a lo largo del XV, oscilando de cinco a una. Las mudanzas pueden ser de cuatro o más versos, a los que hay que sumar una vuelta muy polimorfa (de uno a cuatro versos). Veamos un ejemplo:

Señora, qual soy venido, tal me parto: de cuidados más que farto, e dolorido.	Cabeza: abba
¿Quién no se farta de males e de vida desplaziente, e las penas desiguales sufre callando pasçiente,	1ª Mudanza: cdcd
si non yo, que sin sentido me dirán los que mis males sabrán, e perdido?	Vuelta: aeea
Aved ya de mí dolor, que los dolores de muerte me çercan en derredor e me fazen guerra fuerte.	2ª Mudanza: fgfg
Tomadme'n vuestro partido como quiera, porque, viviendo, no muera aborrido.	Vuelta:ahha

Pero al fin fazed, señora, como querredes, que yo no seré punto nin hora sino vuestro, cuyo só.	3ª Mudanza: ijij
Sin favor o favorido me tenedes muerto, si tal me querredes, o guarido.	Vuelta: akka

Marqués de Santillana[9]

Además de por su métrica, la canción se suele caracterizar por responder a una estructura expresiva de comento o glosa. Esto, es, la cabeza propone un tema (a veces paradójico, ingenioso o de significado oculto) que se explica o comenta en las mudanzas con sus vueltas. Valga un ejemplo de Garci Sánchez de Badajoz:[10]

En dos prisiones estó que me atormentan aquí: la una me tiene a mí, y la otra la tengo yo.	Cabeza: abba
E aunque de la una pueda que me tiene libertarme, de la otra que me queda jamás espero soltarme.	Mudanza única: cdcd
Ya no espero, triste, no, verme libre qual nascí, que aunque me suelten a mí, no puedo soltarme yo.	Vuelta: abba

El poeta propone una doble prisión en la cabeza de su canción de la que nada sabemos, salvo que una es propia y otra ajena. La mudanza y su vuelta nos explican que se trata de una prisión de la voluntad (amorosa) de la que nunca se librará el poeta porque, aunque lo liberen de la cárcel a la que también le somete una voluntad ajena, él nunca se librará de su voluntaria prisión.

A lo largo del siglo la canción va a ir teniendo una evolución artística que reduce su extensión. A finales del siglo XIV y principios del XV (*Cancionero de Baena*) la canción sigue vinculada a la cantiga de maestría gallego-portuguesa por lo que suele tener cinco o cuatro estrofas. A mediados del siglo XV, como en la canción del Marqués de Santillana, se ha reducido a dos o tres estrofas. A finales de siglo, como en el ejemplo de Garci Sánchez de Badajoz, la canción se fija en una mudanza única. Este proceso de condensación corre parejo con una complicación formal progresiva, como podemos advertir en los complejos juegos de palabras que Juan del Encina realiza en la siguiente canción (obsérvese la manierista utilización y significado de los verbos):

No quiero querer querer sin sentir sentir sufrir por poder poder saber merecer el merecer y servir más que servir.	Cabeza: abaab
Que sirviendo padeciendo no padece quien padece,	Mudanza única: cdccd

9 Los poemas del Marqués de Santillana se toman de *Poesías completas*, ed. M. Kerkhof y A. Gómez Moreno, Madrid, Castalia, 2003.

10 Tomado de B. Dutton y V. Roncero, *La poesía cancioneril del siglo XV. Antología y estudio*, Barcelona, Iberoamericana-Vervuert, 2004.

y sufriendo mereciendo
y mereciendo sufriendo
merece más quien merece.
Y el perder es no perder — Vuelta: abaab
el bivir que no es bivir
por poder poder saber
merecer el merecer
y servir más que servir.

En los cancioneros encontramos otros géneros vinculados a la canción. El primero de ellos, la *desfecha* es un poema breve en arte real con forma de canción, villancico (y en ocasiones de copla esparza) que sirve de resumen o conclusión a otro poema mayor.

En segundo lugar, la progresiva condensación de la canción hace que a partir del último tercio del siglo XV no exista un género lírico para expresar ampliamente el sentimiento poético. Por ello, y a imitación de la poesía popular, se adopta el *villancico* y se desarrolla de forma trovadoresca, con rimas consonantes y un contenido plenamente culto en sus temas y motivos. Así cabe advertirlo en las serranillas del Marqués de Santillana o en los villancicos trovadorescos de Juan del Encina:

Si amor pone las escalas
al muro del coraçón,
¡no ay ninguna defensión!

Si amor quiere dar combate
con su poder y firmeza,
no ay fuerça ni fortaleza
que no tome o desbarate,
o que no hiera o no mate
al que no se da a presión,
¡no ay ninguna defensión!

Sin partidos, con partidos,
con sus tratos o sin trato,
gana y vence en poco rato
la razón y los sentidos;
los sentidos ya vencidos,
sojuzgada la razón,
¡no ay ninguna defensión!

Con halagos y temores,
con su fuerça y su poder,
de los que han de defender
haze más sus servidores;
pues las guardas son traydores
y cometen traÿción,
¡no ay ninguna defensión!

Nunca jamás desconfía;
de los más sus enemigos
haze mayores amigos;
siempre vence su porfía,
da plazer y da alegría,
y, si quiere dar passión,
¡no ay ninguna defensión!

Son sus fuerças tan forçosas
que fuerçan lo más que fuerte,
puede dar vida y dar muerte,
puede dar penas penosas;
a sus fuerças poderosas,
si pone fe y afición,
¡no ay ninguna defensión!

Fin
No ay quién salga de sus manos,
discretos y no discretos,
a todos tiene sugetos:
judíos, moros, cristianos;
sobre todos los humanos
tiene gran juridición,
¡no ay ninguna defensión!

Juan del Encina

Por otra parte, se procede a la recreación de villancicos tradicionales como ejemplifican los villancicos a lo divino de fray Ambrosio Montesinos.

El tercer género vinculado a la canción es la *glosa*. En él una cabeza inicial (que no suele ser de más de cuatro versos y puede ser original del poeta o tomada de otro poema) se va comentando con amplitud a lo largo de varias mudanzas que en sus vueltas suelen incluir alguno de los versos de la cabeza mediante una repetición que se denomina represa. Se glosan motes, estribillos, etc. Son de gran interés las glosas de romances, porque se suelen incluir el romance como final de las mudanzas. El procedimiento de la glosa tuvo un especial tratamiento en la poesía religiosa: la glosa a lo divino. En ella una cabeza de poesía profana, generalmente amorosa, se glosaba dándole un nuevo significado religioso como ocurre en este poema de fray Íñigo de Mendoza que parte de una cabeza de poesía amorosa:

Eres niño y has amor:
¿qué farás cuando mayor?

Pues que en tu natividad
te quema la caridad,
en tu varonil edad,
¿quién sufrirá su calor?

Eres niño y has amor:
¿qué farás cuando mayor?

Será tan bivo su fuego,
que con importuno ruego,
por salvar el mundo ciego,
te dará mortal dolor.

Eres niño y has amor:
¿qué farás cuando mayor?
[...]

Como ocurre en el ejemplo (que es un zéjel puro), las glosas suelen adoptar formas de poesía popular, especialmente el villancico.

2. *El Decir*. El decir se difunde de manera oral mediante el recitado o lectura en voz alta. Se escribe en arte mayor o en arte real, pero sin mezclar ambos (solo el poema *Claroescuro* de Juan de Mena mezcla ambas artes). Se caracteriza por una métrica con rimas independientes en cada una de sus estrofas denominadas coplas. Conforme avanza el siglo el decir cambiará su denominación por la de coplas, de ahí la denominación del decir más conocido en nuestra literatura, las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique. Su extensión es libre, con tendencia a amplias series que en algunos casos llega a superar las cien estrofas, como en el mayor dechado del género, el decir narrrativo-alegórico del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, más conocido como

Las Trescientas por casi tener ese número de estrofas. Esta extensión indeterminada hace que el decir en ocasiones marque su final mediante rúbrica (fin, cabo) o mediante irregularidades métricas consistentes en utilizar solo media estrofa o en repetir las rimas de la penúltima estrofa. Veamos un ejemplo de su estructura de coplas seriadas en un breve decir de Jorge Manrique, *Diziendo qué cosa es amor*:

[1ª copla. abaabcdccd]

Es amor fuerça tan fuerte
que fuerça toda razón,
una fuerça de tal suerte,
que todo seso convierte
en su fuerça y afición;
una porfía forçosa
que no se puede vencer,
cuya fuerça porfiosa
hazemos más poderosa
queriéndonos defender.

[2ª copla: efeefghggh]

Es plazer en que ay dolores,
dolor en cque ay alegría,
un esfuerço en que ay temores,
temor en que ay osadía.
un plazer en que ay enojos,
una gloria en que ay passión,
una fe en que ay antojos,
fuerça que hazen los ojos
al seso y al coraçón.

[3ª copla: ijiijklkkl]

Es una catividad
sin parescer las prisiones,
vn robo de libertad,
vn forçar de voluntad
donde no valen razones;
una sospecha celosa
causada por el querer,
una ravia desseosa
que no sabe qué es la cosa
que dessea tanto ver.

[4ª copla: mnmmnopoop]

Es un modo de locura
con las mudanças que haze:
una vez pone tristura,
otra vez causa holgura
como lo quiere y le plaze;
un desseo que al ausente
trabaja, pena y fatiga,
un recelo que al presente
haze callar lo que siente,
temiendo pena que diga.

Fin

[5ª copla: qrqqrstsst]

Todas estas propiedades
tiene el verdadero amor;
el falso, mil falsedades,

mil mentiras, mil maldades,
como fengido traidor.
El toque para tocar
cuál amor es bien forjado,
es sofrir el desamar,
que no puede comportar
el falso sobredorado.

En su estructura expresiva el decir suele tener un desarrollo elocutivo o narrativo. El decir anterior tiene un desarrollo elocutivo en el que el poeta realiza un diálogo o un monólogo en el que suelen incluirse largas enumeraciones como ocurre en los decires de loores, las definiciones o quejas de amor, etc.. Por su parte, los decires narrativos, de temática lírica, moral, satírica o política, desarrollan una narración que suele basarse en una alegoría, bien en forma de visión (a imitación de la *Divina Comedia* de Dante) bien mediante una metáfora continuada explicada por el poeta, como en el caso del *Castillo de amores* de Jorge Manrique, o en la siguiente composición ocasional de Juan del Encina en el que es capaz de transformar una cartilla para leer en alegoría del amor que siente por su dama (obsérvese junto al simbolismo alegórico, la independencia de la rima de las estrofas y el virtuosismo que es capaz de construir una estrofa con la simple enumeración del abecedario):

Juan del Enzina a una dama que le pidió una cartilla
para aprender a leer
[1]
De vuestro querer cativo,
de passión apassionado,
tanto crece mi cuydado
que no sé cómo soy bivo;
bivo con vida que muere,
la vida gasto en sospiros,
desseo tanto serviros
quanto más yo más pudiere.
[2]
Para aprender a leer
me pedís una cartilla;
élo a tanta maravilla
que no lo puedo creer.
Porque creo que burláys
y es razón que no lo crea:
no ay cosa que buena sea
que vos ya no la sepáys.
[3]
Que burléys o no burléys
por querer tanto quereros,
quiero siempre obedeceros
a quantas cosas mandéys;
y pues os mandáys servir
desta carta por agora,
yo, vuestro siervo, señora,
la quiero luego escrevir.
[4]
Ha de ser el a,b,c,
de letras de mis passiones
y de vuestras perfeciones,
pues otras letras no sé;
ved cada qual como suena
y después, todas juntadas,
trocadas y trastocadas,
haréys partes de mi pena.

[5]
Mas, porque más buenamente
sepáys cada cual por sí,
todas os las pongo aqui
por este modo siguiente:
a, b, c, d, e, f, g,
h, i, k, l, m,
n,o, p, q,r, s,
t, v, u, x, y, z,
[6]
Y si bien queréys mirar
estas letras que aquí van,
ellas mesmas os dirán
vuestra gracia y mi penar:
es la a por el amor,
por la b vuestra beldad,
por la c la crueldad,
y la de de mi dolor.
[7]
Y la e por mi esperança,
y la f por mi fe,
por vuestra gracia la g,
pues nadie tal gracia alcança;
y es la h el sospirar
que siempre, siempre os embío,
la i vuestro nombre y mío,
indino de se ygualar.
[8]
Y la ka, pues ay por qué,
es que os pido karidad,
y es la l lealtad
que con vos siempre terne;
y la m la mesura
que tiene vuestra lindeza,
y la n la nobleza
de vuestra gentil figura.
[9]
La o vuestra onestidad,
la p pena y padecer,
la q por mi querer
que perdió su libertad,
la r por el remedio
de mi mal que no mejora;
la s que soys señora
de mi libertad sin medio.
[10]
La t, que tengo temor
no ternéys de mí memoria,
la v que soys la vitoria
vos, una sola en primor;
y es la x, si miráys,
diez mil xaques descubiertos,
que son mates más que muertos
que con la vista me days.
[11]
Y la y,que no se yguala
nadie a vuestra perfecion,
la z zelo y afición
que tengo con vuestra gala.
Assí que, dama graciosa,

estas letras conocidas,
conocidas y sabidas,
sabréys leer qualquier cosa.

Fin
Y pues por ellas sabréys
quán cativo estoy de vos,
leamos ambos a dos
estas letras que aquí veys;
vos, porque sepáys doleros
de mis penas y sopiros,
yo, porque sepa serviros
tan bien como sé quereros.

Bien sean elocutivos o narrativos los decires se abren al diálogo, de forma que hay decires que son casi exclusivamente un diálogo como el decir moral del Marqués de Santillana de *Bías contra Fortuna* y otros que se han presentado como posibles piezas teatrales como el decir de Rodrigo Cota *Diálogo ente el amor y un viejo* o la *Danza de la Muerte*.

Temáticamente a principios de siglo tenemos un dominio del decir moral en arte mayor. Junto a él aparecen decires amorosos generalmente de loor de la dama. También aparecen decires encomiásticos de naturaleza política. Desde Francisco Imperial se desarrolla el amplio decir alegórico-narrativo de contenido político, que utiliza el lenguaje moral. Al avanzar el siglo, al tiempo que el decir pasa a denominarse coplas, el decir se abre a una amplia temática en la que se intensifican los contenidos amorosos y políticos. El decir de amores utiliza nuevos temas como la carta de amores, la definición de amores, la reprobación de amores, el infierno de amores, etc. El decir político se utilizará como arma en los enfrentamientos de los distintos bandos nobiliarios, generando sátiras como las *Coplas de Mingo Revulgo*, regimientos de príncipes como el *Dechado del Regimiento de príncipes, fecho a la Señora Reina de Castilla y Aragon* de fray Íñigo de Mendoza o crónicas en verso como la *Consolatoria de Castilla* de Juan Barba.

Un género emparentado con el decir es la *copla esparza*, que es un poema corto generalmente compuesto por una copla de arte menor, real o mixta. En definitiva, se trata de un decir de una sola estrofa utilizado para expresar un pensamiento de forma concisa e ingeniosa.

Más importancia tiene el género de las *preguntas y respuestas* (también denominado recuesta cuando es breve e ingenioso, a manera de adivinanza). En él, siguiendo la tradición de la *tenço y joc partit* provenzales y de las *tenções* gallego-portuguesas un poeta reta a otro mediante un desarrollo temático (pregunta) que el retado ha de responder (respuesta). Fente a las tradiciones de las tenzoes en las que los poetas alternan sus intervenciones estrofa a estrofa, las preguntas y respuestas castellanas se realizan de manera yuxtapuesta, mediante un decir (o copla esparza) de pregunta realizado por un poeta y otro de respuesta realizado por otro diferente. De hecho, en ocasiones, sobre todo en el *Cancionero de Baena*, el decir de pregunta de un poeta puede suscitar varios decires de respuesta de poetas diferentes. Inicialmente la respuesta debía utilizar las mismas consonantes en rima que la pregunta. Con la evolución del género la respuesta será cada vez métricamente más libre de la pregunta, aunque temáticamente siempre hay una relación entre ellas.

E. La concepción amorosa de la poesía cancioneril

La concepción amorosa que se expresa en la poesía cancioneril tiene como base el servicio de amores desarrollado en el amor cortés de la poesía provenzal. Simplificado a través de la poesía gallego-portuguesa, que le introduce el motivo central de la coita (cuita en castellano) de amores, ofrecerá la psicología básica para la expresión del sentimiento amoroso hasta la llegada del Romanticismo. Para conocerlo valgan de ejemplo los textos anteriores, canciones y decires, que desarrollan sus principales tópicos, así como el breve decir de Jorge Manrique, *Castillo de amor*, que con imaginería bélica sintetiza todo el proceso psicológico del enamoramiento del poeta cancioneril. No obstante, vamos a sistematizar la concepción amorosa cancioneril aportando nuevos ejemplos.

En primer lugar, la relación amorosa entre la dama y el poeta se entiende como un servicio de amores que traslada al ámbito sentimental la relación feudovasallática. Por ella, la dama es el señor del amante quien se obliga con ella a un servicio personal continuo y constante:

Acordaos, por Dios, señora,
cuánto ha que comencé
vuestro servicio,
cómo un día ni una hora
nunca dexo ni dexé
de tal oficio.
Acordaos de mis dolores,
acordaos de mis tormentos
que e sentido,
acordaos de los temores
y males y pensamientos
que e sufrido.

Jorge Manrique

Este servicio personal consiste básicamente en ofrecer fe o lealtad a la dama, esto es, una firmeza de amores por la que el poeta decide libre y voluntariamente querer siempre a la dama elegida por su voluntad. Por ello afirma Macías: "Señora, en quien fianza/ he por cierto sin dubdanza", y Juan del Encina reconoce: "Y no puedo desamaros".

Frente a esta firmeza y constancia voluntaria del amante, la amada nunca puede mostrar su amor no correspondido por razones sociales. Por ello, Macías, en las primeras poesías cancioneriles, solicita su correspondencia ("haz que no sea perdida/ en ti mi esperanza,"), aunque ha de lamentarse por no haberla conseguido (" e fué tal la mi andanza,/ sin ventura"). Y el Marqués de Santillana, ya en pleno desarrollo cancioneril, como todos los poetas, reconoce que su servicio amoroso siempre termina "sin recabdar" (sin conseguir lo que persigue).

No obstante esta falta de correspondencia, la presencia o el recuerdo de la dama mantiene viva la firmeza del poeta. Así, Macías nos descubre "que toda mi membranza/ es tu figura", Y Juan del Encina nos confiesa: "me olvido de olvidaros". Este recuerdo enamorado hace que la separación física de la amada, tan frecuente en la realidad del siglo XV por motivos guerreros o de gobierno del señorío, es ocasión para manifestar la continuidad del amor que vence a toda distancia u obstáculo. Aunque esta separación, como indica el Marqués de Santillana sea "el triste despedir", no supone dejar de querer a la dama, como ejemplifica Juan del Encina al afirmar: "Y no puedo desamaros/ aunque me aparto de veros".

Esta referencia a la mirada, al ver a la dama, es fundamental en la concepción amorosa. En la corte, una dama honesta y recatada no puede impedir ser vista y con ello cautivar al poeta que decide servirla de amores. Este proceso, en el que la dama suscita el amor del poeta

al ser vista (utilizando amenudo el tópico de la mirada) se reitera una y otra vez en la poesía cancioneril. No obstante, hay que precisar que el enamoramiento del poeta surge al admirar a la vez la belleza y la virtud de la dama. Casi sin tópicos descriptivos, así lo reconocen los poetas como en la muy temprana confesión de Macías: "la tu muy grant beldat" y "tu bondat". A lo largo del siglo la belleza de la dama, que apenas si será descrita, lleva a ponderar su intensidad con el motivo de la obra maestra de Dios y de ahí se llegará a la religión de amores denunciada de forma expresa en *La Celestina*. Por ello, utilizando la hipérbole sacroprofana Garci Sánchez de Badajoz dirá de su amada: "Soys la más hermosa cosa/ que el mundo hizo Dios/ y lo menos que hay en vos/ es ser hermosa". Y al borde de la irreligiosidad Jorge Manrique proclama:

Yo soy quien libre me vi,
yo quien pudiera olvidaros,
yo so el que por amaros
estoy desque os conoscí,
sin Dios y sin vos y mí.

Sin Dios, porque en vos adoro,
sin vos, pues no me queréis,
pues sin mí ya está de coro
que vos sois quien me tenéis.
Assí que triste nascí,
pues que pudiera olvidaros;
yo so el que por amaros
estó, desque os conoscí,
sin Dios y sin vos y mí.

Por su parte, la dama para mantener la virtud social ha de ser una amada cruel, la belle dame san merci, quien maltrata al poeta haciéndole exclamar, como en el caso de Macías: "tú non hayas por venganza". Su crueldad ante el amado hace que este reciba de ella "por beneficios/ pena, dolor y passión,/ por más desconsolación", como testimonia Juan del Encina.

Esta dureza de la amada ante los requiebros y deseos amorosos del poeta hace que el resultado del amor no sea otro que el sufrimiento del poeta expresado como cuita de amores, según la tradición gallego-portuguesa de la coita que resuena en el grito "¡ay coitado!" de Macías que pasará a la poesía popular en el romance del prisionero ("sino yo, triste coitado, que yazgo en esta prisión"). La cuita de amor, el cuidado, esconde tras de sí un intenso penar de amores que se manifiesta en la "tristura" de Macías o en las quejas constantes de los poetas cancioneriles, como las que expresa el Marqués de Santillana: "do me hicieran penar," "Ya mi pena non es pena", "dolor", o "¿Cómo se puede sofrir/ tan gran pesar?" Otra manifestación tópica del penar de amores será el motivo del llanto, como muestran las *Lamentaciones de amor* de Garci Sánchez de Badajoz quien las inicia con los siguientes versos:[11]

Lágrimas de mi consuelo
que avéys hecho maravillas,
y hazéys,
salid, salid sin recelo,
y regad estas mejillas
que soléys.

Ansias y pasiones mías
presto me avéys de acabar,
yo lo fío;
¡O planto de Hieremías!,
vente agora a cotejar
con el mio.

11 Tomado de la versión inserta en Carmen Parrilla, *El cancionero del comerciante de A Coruña*, Noia, Toxosoutos, 2001.

Esta constante pena de amor da lugar, junto a la queja explícita del poeta o a su llanto, a una imaginería tópica en la que destacan tres imágenes. Una de ellas es la cárcel de amor, desarrollada en la novela sentimental de igual título de Diego de San Pedro, que tendrá una expresión directa como cárcel, prisión, o metonímica como las cadenas que menciona el Marqués de Santillana: "Sacadme ya de cadenas,/ señora, e fazedme libre". Otra imagen tópica del penar de amor es la herida de amor, como muestra Macías: "en meu cor tengo tu lanza/ de amargura", "me hirió". La última de las imágenes tópicas del penar de amor es la más hipérbolica: la muerte de amor. Desde el comienzo de la poesía cancioneril, con Macías se hace presente este tópico:"en ti traigo yo la morte"; reiterado a mitad de siglo por el Marqués de Santillana ("mas non morir", "mas es muerte", "que deste mal peligrara,/nin muriera"); y vivo en la poesía de final de siglo en versos como los de Juan del Encina:

> Siendo vos la causadora
> de la muerte que yo muero,
> ¿qué mayor vitoria quiero
> que morir por tal señora?;
> pues con la causa se dora,
> bien abasta la passión,
> pues es harto galardón.

1.4. Los poetas del Cancionero

A. Las escuelas poéticas del *Cancionero de Baena*

El *Cancionero de Baena* recoge la poesía cancioneril inicial, en un periodo que va de 1350 a 1425. El cancionero fue compilado por Juan Alfonso de Baena (muerto ya en 1435). Fue escribano de Juan II y compiló su *Cancionero* como regalo al rey Juan II, incluyendo en él también su producción poética. No destaca en la historia literaria por sus versos, sino por el *Prologus baenensis* con el que abre su *Cancionero* y las rúbricas que en él contiene, por ser unas fuentes informativas básicas para conocer la poesía cancioneril. Domina en la poesía de Baena y en su *Cancionero* el decir didáctico moral en arte mayor en forma de preguntas y respuestas, forma que progresivamente irá desapareciendo a lo largo del siglo XV. Junto a los decires se recogen en el *Cancionero* abundantes cantigas de maestría de temática amorosa. Su Cancionero no gustó en la corte por lo que inició la compilación del *Cancionero de san Román* (MH1) que no llegó a terminar en el que incluía poetas y géneros excluidos del *Cancionero de Baena*, como Santillana o Mena. En esta poesía castellana inicial se advierte la existencia de dos tendencias poéticas que la crítica viene denominando escuela gallego-castellana y escuela italiana.

La escuela gallego-castellana es heredera directa de la lírica gallego-portuguesa, iniciando sus composiciones en un gallego muy castellanizado y prosiguiendo en un castellano galleguizado que termina siendo un castellano sin galleguismos. En esta escuela destacan los siguientes poetas:

- Macías es el poeta más antiguo del *Cancionero de Baena*, e incluso podría remontarse a la época de Pedro el Cruel (1350-1369). Generó el mito de morir loco de amor. Su poesía se realiza en un lenguaje muy galleguizado y sus canciones son muy extensas, atribuyéndole la crítica de cinco a diez conservadas.
- Alfonso Álvarez de Villasandino es el más representado del *Cancionero de Baena*. Su obra se desarrolla de 1373 a 1424. Vivió de su poesía, por lo que mucha de su obra es de encargo o de

loor y petición de mercedes. Representa como nadie los gustos de las cortes trastámaras reflejados en el *Cancionero*. Es el mayor representante de la llamada escuela gallego-castellana, muy vinculada a las tradición de la poesía gallego-portuguesa anterior.

- Ferrán Sánchez de Calavera fue un caballero de la orden de Calatrava que escribe en la corte a principios del siglo XV una poesía moral de posible influencia conversa. Es un gran representante del decir moral en arte mayor que abunda en el *Cancionero de Baena*.

La escuela italiana introduce la poesía alegórica de influencia de Dante mediante el desarrollo del decir de visión y algunos elementos temáticos del dolce stil nuovo en la poesía amorosa (como las descripciones simbólicas, las comparaciones florales y la estilización del servicio de amores). Esta corriente será la que enlace con la renovación poética de los grandes poetas de cancionero. Destacan en ella los poetas:

- Francisco Imperial es el introductor de la poesía italiana en el Cancionero. Sus poemas se localizan entre 1400-1407. Fue un comerciante genovés afincado en Sevilla. Inicia la poesía alegórica de influjo de Dante con su *Dezir a las siete virtudes* (hacia 1407) y es el máximo exponente del influyo stilnovista con su serie de poemas a la Estrella Diana.

- Fernán Pérez de Guzmán, señor de Batres, sobrino del Canciller Ayala y primo del Marqués de Santillana, gozó de gran prestigio por su poesía moral y didáctica en el cancionero. Fue, así mismo, un gran prosista e historiador. Vivió de 1378 a 1460. Influido por Imperial, su largo decir *Las Setecientas*, escrito en imitación de Juan de Mena, abrió numerosos cancioneros y fue impreso en Sevilla, 1492 (con siete impresiones más hasta 1564).

- Pedro de Santa Fe. Autor de origen aragonés, nacido antes de 1400, parte de la crítica le ha supuesto orígenes conversos. Letrado en la corte de Alfonso el Magnánimo, su obra debió escribirse en la década de 1420, por lo que muestra el estadio más antiguo de las tradiciones poéticas del Aragón trastámara. La mayor parte de su poesía se recoge en el *Cancionero de Palacio*, por ser un poeta de la corte aragonesa, aunque tiene poemas recogidos en el *Cancionero de Baena*. Escribió abundante poesía amorosa, entre la que destaca los poemas dedicados a Maymia, poesía religiosa y poesía encomiástica como diversos *Lohores* dedicados a Alfonso el Magnánimo.

En esta etapa se retoma el género de la crónica en verso que en el siglo XIV inició Rodrigo Yáñez con el *Poema de Alfonso Onceno*. A Pablo de Santa María se le debe el reinicio del género y su obra más representativa: *Las siete edades del mundo*. En 339 coplas de arte mayor realiza un compendio de historia universal y nacional en torno a 1418-1426. El éxito de la obra se advierte en los 19 manuscritos que la conservan, su continuación con glosas hacia 1460, los impresos que la difunden a partir de 1516 con el título de *La creación del mundo* y las diversas crónicas en verso que se escriben en el XV. Fernán Pérez de Guzmán escribe los *Loores de los claros varones de España* en 1452. Juan Barba escribe la *Consolatoria de Castilla* interrumpida en 1488 por su muerte. A finales del XV Gonzalo de Arredondo escribe la *Vida rimada de Fernán González* y Diego Guillén de Avila el *Panegírico en alabanza de la reina Isabel* (1499).

B. El Marqués de Santillana

Íñigo López de Mendoza es el ejemplo máximo del noble culto del siglo XV. Nace en 1398 en Carrión de los Condes y es hijo del Almirante

de Castilla Diego Hurtado de Mendoza. Casa en 1412 con Catalina Suárez de Figueroa (hija de Lorenzo Suárez de Figueroa, Maestre de Santiago fundador del Señorío de Feria a nombre de su hijo Gómez).

Tempranamente (en lo que suele denominarse periodo aragonés) se asienta en la corte aragonesa de Alfonso V (h. 1429) donde mantiene contactos con Enrique de Villena y Jordi de san Jordi, poeta catalán, que le abren a la influencia de la poesía italiana. En las luchas internas castellanas será partidario de los Infantes de Aragón hasta 1429 en que apoyará a Juan II.

Al servicio del rey, será frontero del reino ante Aragón (1429) y frontero en Granada, (1438). Su apoyo a Juan II en la primera batalla de Olmedo (1445) le grangeará los títulos de Marqués de Santillana y Conde del Real de Manzanares. Siempre se mantendrá enemigo de Álvaro de Luna, contribuyendo a la caída del privado en 1453. Muere en Guadalajara en 1458.

El Marqués de Santillana pertenece a una alta familia noble con una amplia tradición literaria: los Mendoza. De hecho, es sobrino del Canciller Ayala, gran poeta y prosista de finales del XIV. Poetas de cancionero son su abuelo Pedro González de Mendoza y su padre Diego Hurtado de Mendoza. Poeta y prosista es su primo Fernán Pérez de Guzmán. Santillana, a su vez, es tío del poeta Gómez Manrique y padre del cardenal Pedro González de Mendoza, poeta y traductor de los clásicos.

Su formación aragonesa y su inquietud intelectual le llevaron a ser uno de los principales introductores del prehumanismo en las letras castellanas. Mantuvo contacto, y se siente la influencia en su poesía, con la corriente italiana que difundía la obra de Boccaccio, Dante y Petrarca. Testimonio de ello fue su rica biblioteca, poblada de importantes traducciones de autores clásicos, en la que se llegaron a reunir más de 100 volúmenes. Hoy se conserva en la colección de manuscritos Osuna-Infantado de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Conservamos la obra de Santillana en múltiples cancioneros, entre los que destacan sus cancioneros de autor (como el ML3, el SA8 y el MN47). Su obra se compone de un conjunto de canciones y decires amorosos, catalogados como lírica menor por la critica y escritos entre 1429 y 1447. En este conjunto destacan sus ocho serranillas (compuestas entre 1429 y 1440) y varios decires de amores como la *Querella de amor, el Triunphete de amor, la Visión, El Sueño o el Infierno de los enamorados.*

El Marqués fue el primer poeta español que escribió sonetos, se trata de los *Sonetos fechos al itálico modo*. Son cuarenta y dos sonetos, algunos de ellos fechados de 1438 a 1445, con temática política, religiosa y amorosa. Al no difundirlos el poeta no pudieron influir en la evolución poética castellana.

Junto a esta obra considerada menor, Santillana fue autor de grandes decires narrativo-alegóricos de carácter polítco o encomiástico escritos en arte mayor. Destacan dos de estas producciones la *Comedieta de Ponça* (1435-1436) y la *Defunción de don Enrique Villena* (post. 1434). La *Comedieta*, llamada así por tener un desatroso comienzo (la derrota de la flota aragonesa en 1435 ante los genoveses de la que se lamentan las damas de la famila real en un diálogo con Boccacio) y un final feliz (la profecía de la diosa Fortuna prometiendo futuros éxitos a la corona de Aragón), es una justificación política de esta derrota. Para ello, a lo largo de ciento veinte coplas desarrolla el tema cuatrocentista de la Fortuna como responsable de los casos de injusta caída.

La poesía encomiástica justifica su homenaje a Enrique de Villena con quien se formó en su juventud en Aragón (*Defunción de don Enrique Villena)* y sus panegíricos a Margarita de Prades, casada con Martín el Humano (*El Planto de la reina doña Margarida*, 1430), y la *Coronación de Mosén Jordi*.

Su poesía moral, realizada en su madurez, nos deja dos obras de gran interés. La primera de ellas son los *Proverbios* (1437) que es un espejo de príncipes escrito en forma proverbial, asimilando así la tradicional formación nobiliaria a través de colecciones de sentencias en prosa. Para aclarar su sentido formativo, Santillana inicia sus cien coplas con un prólogo en prosa e incluye glosas explicativas a sus versos, también en prosa. El segundo decir, desarrollado en forma de diálogo, es *Bías contra Fortuna* (1448). Se desarrolla en él la filosofía consolatoria de la nobleza castellana del XV, en este caso motivada por el encarcelamiento del conde de Alba por mandato de don Ávaro de Luna. El filósofo griego Bías muestra una entereza estoica ante los vaivenes de la Fortuna que enaltece o abaja sin tener en cuenta el mérito. Ante ello, solo cabe mantenerse firme en la virtud.

Noble y culto, el Marqués no dejó de frecuentar la sátira política: *Decir contra los aragoneses (1429), Preguntas de nobles* o las encomiásticas *Coplas al rey de Portugal* (1447). Destacan sus críticas a don Álvaro de Luna, como son *Favor de Hércules contra Fortuna, Coplas contra don Álvaro de Luna* y el cruel *Doctrinal de privados* en el que hace que el propio Condestable confiese públicamente sus culpas.

Cierra la reseña de su producción el imprenscindible *Prohemio e Carta al Condestable don Pedro de Portugal* (1446-1449), primera historia de nuestra poesía, y un conjunto de poemas religiosos, entre los que destaca el tema mariano (*Gozos de Nuestra Señora, Coplas a Nuestra Señora de Guadalupe).*

C. Juan de Mena

Juan de Mena fue el poeta por antonomasia de la poesía cancioneril. Su perfil responde al de un letrado al servicio real, a quien sirvió con sus letras en una Castilla de banderías con cuyos bandos siempre mantuvo buenas relaciones llegando a ser amigo de don Álvaro de Luna y del Marqués de Santillana, enemigos declarados. Nació en Córdoba el año 1411, con posible origen converso. Fue maestro en artes por Salamanca (1434) y viajó a Florencia y Roma en el séquito del cardenal Torquemada (1441-43), conociendo así la Italia renacentista del cuatrocientos. En 1443 fue nombrado secretario de cartas latinas de Juan II y en 1444 cronista oficial del reino, compatibilizando estos cargos con el de veinticuatro de Córdoba. Murió en Torrelaguna (Madrid) en 1456.

Su obra está compuesta por una abundante poesía lírica amorosa formada por canciones y decires en la que destaca su *Claroescuro*, decir en el que mezcla el arte mayor y el real. Sin embargo, el grueso de su fama lo debe a los decires de estilo elevado como la *Coronación del Marqués de Santillana o Calamicleos* (1438), poema conceptista y de oscuro significado compuesto en coplas reales, y el *Laberinto de Fortuna o las Trescientas* (1444), en arte mayor. A ellos hay que añadir sus decires morales como el *Dezir sobre la justicia, e pleitos, e de la gran vanidad deste mundo*, el *Razonamiento con la muerte y* sus incompletas *Coplas contra los pecados mortales*, concluidas por Gómez Manrique. Cruzó preguntas y respuestas con abundantes poetas y escribió un *Arte castellana en coplas* lamentablemente perdido.

Su obra en prosa incluye un *Comentario a la Coronación* (1438), glosando su contenido; y un *Homero romanceado* (1442), traducción al castellano de la *Ilias* latina.

De esta obra destaca sobremanera el largo decir alegórico-narrativo de *El Laberinto de Fortuna* o *Las Trescientas*, realizado con una estructura de visión en la que, siguiendo el modelo de Dante y Petrarca, el poeta es acompañado por la Providencia a la casa de la Fortuna donde ve en sus diferentes círculos casos pasados y presentes de caídas y elevaciones. Cada círculo le permite desarrollar un auténtico programa político encubierto dentro de un lenguaje de crítica moral. En este sentido destaca el círculo final de Saturno dedicado a don Álvaro de Luna donde se le profetiza el éxito político.

El poema es una poesía áulica de circunstancias de elogio y presentación ante el "muy prepotente don Juan el II", desarrollada en 297 coplas de arte mayor, con amplio despliegue de los mejores recursos del estilo elevado. Por ello se latiniza el lenguaje y se llena de múltiples referencias clásicas que sirven para reflejar encomiásticamente la realidad política de la Castilla de su época. Se sirve de la simbología castellana de la Providencia (la ayuda divina que hace del rey y su privado la salvación del reino, como desarrollará posteriormente la propaganda de los Reyes Católicos) y la Fortuna (símbolo nobiliario que justifica las caídas políticas como efectos de una fuerza externa y superior a los méritos del noble). Su significado básico consistió en proponer un programa de reformismo político al servicio de don Álvaro de Luna, utilizando para ello, como era propio del cancionero, un propósito y un lengujae moral y dirigiéndose a un público noble que aparece reflejado en múltiples ocasiones en los casos de Fortuna que se recogen en sus versos.

El éxito de la obra se muestra en su temprana difusión por la imprenta. Su edición prínceps pudo ser en Salamanca entre 1481 y 1488. Tras ella se imprime en Zaragoza (1489, 1506, 1515), Sevilla (1496, 1499, 1509, 1502, 1517), Toledo (1501) y Granada (1505), Tuvo, al menos, nueve ediciones más a lo largo del siglo XVI. Sin embargo, más que la abundancia de sus ediciones es prueba de su éxito su temprana edición como obra comentada, pues solo las obras clásicas grecolatinas merecían esa atención por parte de los humanistas. Hernán Núñez, el Comendador Griego, publica *Las Trescientas con su glosa* en Sevilla en 1499 y la revisa en Granada en 1505. Al final del siglo XVI, cuando ya la poesía cancioneril entona su canto del cisne, el humanista Francisco Sánchez de las Brozas, el Brocense, volverá a editar la obra comentada en Salamanca el año 1582, por considerarla una obra clásica de la cultura española.

D. Poetas de la plenitud cancioneril

Múltiples son los poetas de la plenitud cancioneril. No cabe una fácil sistematización de ellos, por aparecer en múltiples cancioneros y atravesar sus vidas dos o tres reinados de la época. No obstante, cabe hacer una diferencia entre los poetas castellanos, que realizan su obra fundamentalmente en cortes de reyes o nobles de Castilla, y poetas aragoneses que escriben básicamente en las cortes trastámaras de Aragón, Nápoles o Navarra.

De los poetas castellanos destaca, junto a los tres grandes nombres del cancionero, el poeta Gómez Manrique, eclipsada su obra en gran medida por el éxito de su sobrino Jorge. Gómez Manrique nació hacia 1412 y murió en Toledo en 1490. Participó en las contiendas nobiliarias de la época junto con su familia, siempre apoyando el bando aragonés contra don Álvaro de Luna y posteriormente contra Enrique IV en favor de su hermano Alfonso y de Isabel. Participó en la Farsa de Ávila (1465), en la que simbólicamente se alzó a Alfonso como rey, y fue el encargado de escoltar a Fernando el Católico en Castilla en su viaje secreto para casarse con Isabel. En la Guerra civil tras la muerte de

Enrique IV apoyó a Isabel frente a Juana la Beltraneja, por lo que los Reyes Católicos le concedieron en 1477 el cargo de Corregidor de Toledo. Fue sobrino del Marqués de Santillana y, como él, acumuló a lo largo de su vida una importante biblioteca. Fue miembro del círculo poético en torno al arzobispo de Toledo Carrillo, aunque a partir de 1470 rompió con él para ser fiel a Isabel la Católica.

Fue uno de los poetas más famosos de su época, conservándose más de cien composiciones de tema amoroso, religioso, satírico, político y moral. El género que más cultivó fue la canción de amores. En sus decires amorosos recurre en ocasiones a la alegoría como en su *Batalla de amores* o en su *Carta de amores*. Abundan las preguntas y respuestas y la poesía de circunstancias. Destaca su obra elegiaca con la *Consolatoria a doña Juana Manrique*, la *Defunsión del noble caballero Garcilaso de la Vega y* el *Planto de las Virtudes y poesía por el magnífico señor don Íñigo López de Mendoza*. En las *Coplas a don Diego Arias de Ávila* realiza un obra político-moral que sirve de modelo a las *Coplas* de Jorge Manrique. En su *Esclamaçión e querella de la gobernación* denuncia la realidad política del reinado de Enrique IV. Por el contrario, su *Regimiento de príncipes* desarrolla una teoría política destacando los valores de la antigua nobleza en apoyo de Isabel la Católica. Continuó las *Coplas de los pecados mortales* de Juan de Mena con los pecados de la gula, la envidia y la pereza no tratados por el poeta cordobés. Por otra parte, Gómez Manrique es el primer autor conocido de la historia del teatro castellano. Aplica sus recursos poéticos para engalanar las tradiciones del teatro paralitúrgico en su *Representación del nacimiento de nuestro Señor* y las *Lamentaciones fechas para la Semana Santa*. Así mismo escribió unos *Momos* para el cumpleaños del Infante Alfonso, a petición de la infanta Isabel y otros por el nacimiento de un sobrino suyo.

Junto a Gómez Manrique aparecen otros poetas castellanos de gran interés, entre los que destacamos a dos:

- Juan Rodríguez del Padrón (1390-1450), poeta de origen noble, terminó sus días como franciscano tras una peregrinación a Jerusalén (1441). Transvasó el código de la poesía amorosa cancioneril al género de la novela sentimental en su *Siervo libre de amor (1439)*. Con ello el servicio de amores se transformó en caso de amores real que debía solventarse según las normas sociales y no poéticas de la época.
- Nicolás Guevara (h. 1440-1504). Se crió con Gonzalo Chacón, el que fue cronista de don Álvaro de Luna y Mayordomo Mayor de Isabel la Católica. Es ejemplo de la poesía de la época en la que domina la poesía amorosa, junto a la político-moral y la satírica de circunstancias. En su obra se percibe el abandono del arte mayor en beneficio del arte real. Se conserva más de cuarenta poesías, entre las que destaca su decir *Sepultura de amor* (h. 1464).

Los poetas aragoneses escriben en las cortes trastámaras de Navarra y Aragón (entorno a Juan II de Navarra y Aragón) y en la corte napolitana de Alfonso V el Magnánimo. De su amplia nómina destacan los siguientes:

- Suero de Rivera. Noble poco documentado (aparece en la corte de Alfonso el Magnánimo en 1446), su poesía muestra una evolución en la temática amorosa influida por el dolce stil nuovo en la que aparecen claros ejemplos del lenguaje sacro profano como en su *Misa de amor*. Es ejemplo de poeta cortesano de mitad de siglo, escribiendo varios poemas sobre cómo ha de ser el correcto comportamiento del noble en la Corte.

– Pere Torrellas o Torroella. Poeta catalán es uno de los primeros poetas bilingües. Su obra cabe datarla entre 1436 y 1486. De ella destacan las *Coplas sobre las calidades de las donas* (entre 1441 y 1445), poema misógino que generó toda una corriente de obras a favor y en contra de sus críticas (en contra escriben Montoro, Suero de Ribera y Gómez Manrique). En prosa el *Corbacho* de Martínez de Toledo coincide con sus tesis; por el contrario *Cárcel de amor* de Diego de san Pedro criticará su misoginia con una encendida defensa de las damas.

- Juan de Dueñas (1404-h. 1460). Noble al servicio de Juan de Navarra y posteriormente de Alfonso el Magnánimo, fue hecho prisionero en la batalla de Ponza. Poeta de amplias relaciones con las cortes de Castilla, Navarra y Aragón, destaca por su alegoría amorosa *La nao del amor*.

- Juan de Tapia. Aunque inició su producción en la corte de Juan II de Castilla, pronto pasa a Italia donde produce su poesía en las cortes de Alfonso V y de su hijo Ferrante. A partir de 1456 no hay documentación sobre él. Es un poeta de amplio dominio técnico y de ágil uso de la imaginería alegórica (bélica, carcelaria y cancilleresca) en sus decires de amor. No debe confundirse con su homónimo Tapia, poeta castellano del reinado de los Reyes Católicos, de quien casi nada sabemos sobre su biografía.

- Carvajal o Carvajales. Como el caso del Tapia homónimo de Juan de Tapia, este poeta es uno de los oscuros nombres del cancionero de quien nada sabemos sobre su vida. Se ha propuesto su posible identificación con García de Carvajal, noble al servicio del rey Ferrante de Nápoles, aunque no es definitiva. Destacan en su producción poética sus serranillas y sus dos romances, siendo uno de los primeros autores en asimilar el romance en la poesía cortesana.

Junto a estros poetas castellanos y aragoneses la poesía de plenitud del cancionero ofrece un caso específico de poetas: los poetas conversos. No cabe realizar una caracterización uniforme de ellos, ya que, según sus peculiares biografías, la condición de converso afectará de manera definitva o no a su producción. Veamos un ejemplo de cada caso:

- Juan Álvarez Gato (c. 1435-h. 1510-1512). Noble de origen converso, escribió en las cortes de Enrique IV y de Isabel la Católica. Estuvo al servicio de Beltrán de Cueva, de los Mendoza y de los Arias Dávila, estos último conversos como él. Fue amigo del cardenal Hernando de Talavera, cuya vida escribió. Sus más de cien poesía conservadas se reparten entre el amor profano y una sentida poesía religiosa, fruto de su conversión personal, en la que incorpora la lírica tradicional en la corte mediante sus versiones a lo divino. En su obra no se advierte la condición de converso de manera singular.

- Antón de Montoro (c. 1404-c. 1483-1484). Poeta pobre, sastre de oficio, sintió en sus propias carnes el rechazo y la persecución por ser converso, lo que dejó una huella indeleble en su poesía. En sus más de ciento cincuenta poemas conservados hay abundantes poemas laudatorios a nobles y reyes, junto a otros claramente denigratorios de poetas de baja extracción social como son Juan de Valladolid, Juan Marmolejo o Diego el Tañedor. Junto a esta poesía satírica destacan en su obra tres extensas composiciones en protesta por los progromos contra los judíos de Códoba y Carmona en 1473 y 1474. En ellas sobresale su queja *A la Reina*

doña Isabel que comienza con unos doloridos versos en los que sintetiza su vida:

¡O, Ropero, amargo, triste,
que no sientes tu dolor!
Setenta años que naciste
y en todos siempre dixiste:
«ynviolata permansiste».
Y nunca juré al Criador,
hize el Credo y adorar
ollas de toçino grueso,
torreznos a medio asar,
oir misas y reçar,
sanctiguar y persinar,
y nunca pude matar
este rastro de confeso.[12]

Por último hemos de considerar la existencia de una poesía anónima de tipo satírico y contenido político que dejará, al menos, tres grandes poemas de estilo bajo y desarrollo alegórico que critican a los nobles de la época. Las *Coplas de la Panadera* se componen con motivo de la batalla de Olmedo de 1445 entre los partidarios de Juan II y los Infantes de Aragón. Glosan el mote "¡Di Panadera!" y pasan revista satírica a la cobarde actuación de los nobles enfrentados. Las *Coplas del Provincial* (1465 y ampliado después en el reinado de los Reyes Católicos) convierten la corte de Enrique IV en un convento al que el Provincial pasa revista criticando a los nobles de la época. Las *Coplas de Mingo Revulgo* son las de mayor calidad literaria y su autoría se ha pretendido atribuir a fray Íñigo de Mendoza. En forma de diálogo de pastores, Gil Arribato pregunta a Mingo Revulgo sobre sus males, lo que le da pie a describir el lamentable estado del reino debido al mal gobierno del pastor que representa a Enrique IV. El éxito de esta sátira lo muestra su pronta glosa en prosa realizada por Hernando del Pulgar (impresa en Burgos hacia 1485).

E. Jorge Manrique

Jorge Manrique es a fecha de hoy el poeta de cancionero más conocido y más actual. En su momento fue un ejemplo de poeta cortesano que no brilló con el prestigio de su tío Gómez Manrique ni con la difusión de poetas contemporáneos como Juan del Encina o Garci Sánchez de Badajoz. Hijo de Rodrigo Manrique († 1476), Maestre discutido de la orden de Santiago, nació en Paredes de Nava, hacia 1440. Actuó en defensa de la política de su familia, los Manrique de Lara, en sus luchas contra los moros, su levantamiento de los nobles contra Enrique IV de Castilla y su defensa de los derechos de Isabel la Católica frente a la Beltraneja. Fue señor de Belmontejo de la Sierra (actual Villamanrique), comendador del castillo de Montizón, Trece de Santiago, duque de Montalvo por concesión aragonesa y capitán de hombres de armas de Castilla. En una escaramuza cercana al castillo de Garcimuñoz en Cuenca, defendido por el Marqués de Villena, fue herido de muerte en 1479, atribuyéndose esta muerte Pedro de Baeza en su *Carta al Marques de Villena, su señor, exponiendole su vida y servicios*.

12 Edición propia desde el texto ofrecido en *An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts*, portal de la Universidad de Liverpool dirigido por D. S. Severin: https://cancionerovirtual.liv.ac.uk/main-page.htm

Su poesía es un ejemplo de la poesía de circunstancias. La mayor parte de ella es poesía amorosa cortesana mostrando su habilidad conceptista en las canciones y una ingeniosa imaginería bélica en sus decires. Tiene tres poemas burlescos y un largo decir elegiaco, las *Coplas a la muerte de su padre*, don Rodrigo Manrique, Maestre de Santiago (1476), a las que debe su fama.

Las *Coplas* son una tópica poesía elegiaca cancioneril. Estas composiciones, desde su origen en el planh provenzal, son elogios políticos del noble finado. En el caso de Manrique se trata del elogio de don Rodrigo. Por ello, se subraya su protagonismo ocupando más de un tercio de la obra (de las coplas veinticinco a la cuarenta). Se subraya en sus versos la oposición que se da entre la memoria que deja su figura, ya que "sus grandes hechos e claros / no cumple que los alabe, / pues los vieron, /ni los quiero hazer caros,/ pues el mundo todo sabe / cuáles fueron". (c. XXV); y el olvido inevitable en que caen los nobles castellanos tras su muerte: "Y sus muy claras hazañas/ que hizieron en las guerras/ y en las pazes,/cuando tú, cruda, te ensañas, / con tu fuerça, las atierras / e deshazes". (c. XXIII). El nombre propio ("el maestre don Rodrigo") también destaca su carácter singular frente a las alusiones con las que son mencionados el resto de personajes nobiliarios (solo se ofrecen los nombres de los reyes Juan, Enrique y el infante Alfonso, nombrado rey por su partidarios, entre ellos los Manrique, en la *Farsa de Ávila* de 1465).

El tratamiento de los personajes históricos en las *Coplas* muestra las relaciones de los Manrique con los reyes y banderías de la política nobiliaria del siglo XV. El rey don Juan II, de quienes fueron altos servidores, aparece elogiado en las galas de su corte (cc. XVI- XVII). El rey don Enrique IV, de quien fueron contrarios, aparece con un retrato de condena moral (c. XVIII-XIX). El Infante Alfonso, de quienes fueron seguidores, aparece retratado muy positivamente y es ejemplo del designio inescrutable de la providencia divina (c. XX). Los Infantes de Aragón, partido de los Manrique en el reinado de Juan II, son retratados de manera positiva (c. XVI). Frente a ellos, los maestres de las órdenes militares, don Álvaro de Luna de la de Santiago y los dos hermanos maestres don Juan Pacheco de la orden de Santiago y don Pedro Girón de la de Calatrava, todos contrarios a los Manrique, son duramente criticados (cc. XXI y XXII).

¿Qué sentido tienen estas referencias políticas en una obra elegiaca y moral? Este decir tiene un interés muy circunstancial, y no es el dolor filial ante la figura del padre muerto. Por el contrario, el lamento funerario se compone con ocasión del pleito del Maestrazgo de la Orden de Santiago. En 1474, Juan Pacheco, marqués de Villena y maestre de la Orden, abdicó en favor de su hijo Diego. Esta decisión no fue admitida y produjo una división en la Orden que, por un lado, eligió a Don Rodrigo, maestre por su provincia de Castilla en Uclés y a don Alonso de Cárdenas, maestre en su provincia de León en San Marcos de León. Esta disputa sobre quién era el auténtico maestre de la orden, si el elegido por la provincia de Castilla o el elegido por la provincia de León, estaba sin dilucidar a la muerte de don Rodrigo Manrique en 1476. Para defender propagandísticamente los intereses del linaje de los Manrique, personificados en el primogénito Pedro Manrique, escribe su hermano las *Coplas.* El prestigio de don Rodrigo era el principal argumento para defender la candidatura de su hijo, quien consigue la elección canónica como maestre en 1477. De poco le va a servir, pues los Reyes Católicos van a asumir la administración de la orden durante un tiempo hasta que nombran maestre a don Alonso de Cárdenas (1477-93), quien les acompañó en la Guerra de Granada. La importancia propagandística de la literatura en la época

la testimonia el hecho de que Alonso de Cárdenas, una vez nombrado maestre, ordena en el Capítulo General celebrado en Écija en 1585 la redacción de una *Crónica sobre la Orden de Santiago* a Pedro Orozco y Juan de la Parra. Esta *Crónica,* terminada en 1488, en realidad va a ser una crónica particular de don Alfonso, donde se elogian sus méritos y no se reconoce el maestrazgo de don Rodrigo, siempre nombrado como conde de Paredes.

El carácter circunstancial de la composición de las *Coplas* y su significado político de exaltación del linaje de los Manrique en la persona del discutido maestre difunto, permite reinterpretar su significado con lo que el tema de la muerte pasa a un segundo lugar. En efecto, tras un Exordio homilético (cc. I-IV) sobre el motivo del paso destructor del tiempo, se abre una primera parte en la que el tema fundamental no es la muerte, sino el motivo de que "Este mundo bueno fue", esto es, una reflexión sobre la correcta vida del caballero cristiano. Este regimiento moral del noble, que ocupa de las cc. V a la XXIV, se articula en torno a tres subtemas. El primer de ellos (cc. V-VII) es la obligación moral de vivir bien en términos morales, de aprovechar esta vida "porque, segúnd nuestra fe, / es para ganar aquél / que atendemos" (c. VI). Sin embargo, como desarrolla el segundo subtema, la vida del noble castellano del siglo XV se dedica a un vivir errado (cc. VIII-XIII), en busca de unas metas equivocadas que la propia vida deshace ("de ellas deshaze la hedad, / de ellas, casos desastrados/ que contecen,/ de ellas, por su calidad,/ en los más altos estados/ desfallescen", c. VIII). Por último, el tercer subtema, con el tópico clásico del ubi sunt (cc. XIV-XXIV), subrayará los ejemplos del mal vivir de los nobles castellanos del siglo XV afectando a reyes (Juan II, Enrique IV y el infante Alfonso), a maestres (Álvaro de Luna, Juan Pacheco y Pedro Girón) y a toda la nobleza en general. En el comienzo de su catálogo histórico ya avisa que lo que queda de ellos, equivocados en vida, no es otra cosa que olvido: "vengamos a lo de ayer,/ que tan bien es olvidado/ como aquello" (c. XV)

Frente a estos ejemplos de vida cortesana que no dejan otra memoria que el olvido, en la segunda parte de las *Coplas* se ofrece la vida de don Rodrigo Manrique como vida ejemplarde un noble del siglo XV. Por ello, las coplas XXV a XXXII nos muestran su ejemplar vida caballeresca en sus virtudes (cc. XXVI-XXVIII) y en sus hechos con los que consigue su patrimonio en lucha contra moros (c. XXIX), la defensa de su hacienda y estado (cc. XXX) y el acrecentamiento de su prestigio (XXXI y XXXI). Tras ello, solo queda ser ejemplo en su muerte (cc. XXXIII-XL), siguiendo las exigencias de la regla de la Orden de Santiago. Por ello, muere con resignación cristiana, tras una sentida oración y rodeado de sus familiares. Frente al olvido en que permanecen reyes y nobles desde los antiguos troyanos a los más modernos coetáneos de don Rodrigo, de él puede decirse, por su carácter excepcional y ejemplar, "que aunque la vida murió,/ nos dexó harto consuelo / su memoria". Y con ella la fama y el prestigio de su linaje que puede apoyar en él las reivindicaciones de sus aspiraciones políticas.

Cabe esquematizar esta interpretación de las *Coplas* en esta estructura:

Exordio: 1-4.

I. Obligaciones de la vida cortesana: Este mundo bueno fue.

- La necesidad de vivir bien: 5-7.
- El vivir errado: 8-13
- Ejemplos del mal vivir: 14-24

II. Ejemplo de la vida cortesana: Don Rodrigo,

- Testimonio de bien vivir: 25-32
- Testimonio de buen morir: 33-40.

El éxito de las *Coplas* se advierte en su abundante presencia en cancioneros y la serie de glosas que produjeron hasta bien entrado el siglo XVI. La primera de ellas se debe a Alonso de Cervantes, publicada en Lisboa en 1501, en la que se sigue manteniendo el sentido político de su texto e incluye dos estrofas denominadas *coplas póstumas* por la crítica. A partir de ella, las *Coplas* se leerán en sentido moral como hacen Rodrigo de Valdepeñas, Luis Pérez, Gregorio Silvestre, Gonzalo de Figueroa y Jorge Montemayor, entre otros.

F. Poetas del reinado de los Reyes Católicos

Como ocurre con los poetas de plenitud del cancionero, los poetas cuya obra principal se compone en el reinado de los Reyes Católicos son inabarcables por su multitud. Vamos a destacar unos cuantos ejemplos de la poesía de esta época.

- Pedro de Cartagena. Era miembro, por su madre, de la importante familia conversa de los Cartagena, descendientes de Alvar García de Santa María. Nacido en 1457, murió en la guerra de Granada en 1486. Tuvo una amplia relación literaria con poetas como fray Íñigo de Mendoza (primo suyo), Jorge Manrique, Garci Sánchez de Badajoz y Tapia. Se conservan ochenta y ocho composiciones suyas. Destaca por su virtuosismo formal en las poesías breves y por su originalidad en el enfoque de los temas.

- Garci Sánchez de Badajoz. Poeta nacido en Écija hacia 1460, fue tenido por pacense desde los primeros catálogos de hombres ilustres del Siglo de Oro. Según datos legendarios murió loco de amores en Jerez de los Caballeros. Su muerte real debió producirse hacia 1526. Fue un poeta muy conocido y admirado, tanto en el XV (como muestra el abrir con su obra el cancionero LB1) como en el XVI. Escribió abundantes canciones, decires, villancicos y romances trovadorescos. De su obra destacan las *Liçiones de Job apropiadas a las pasiones de amor,* un *Infierno de amor* y las *Lamentaciones de amores*.

- Juan del Encina o del Enzina. Nació hacia 1469. Poeta y músico, recibió formación universitaria en Salamanca y musical en su catedral, siendo mozo de coro en 1484 y capellán en 1490. entró al servicio de los Duques de Alba en 1492, marchando a Roma en 1499. En 1519-1520 peregrina a Jerusalén, tras ser ordenado sacerdote, junto al marqués de Tarifa. Murió en León hacia 1529. Su obra poética se recoge casi íntegra en su *Cancionero* publicado en 1496. Su poesía es muy variada, siendo ejemplo del virtuosismo formal y temático del manierismo poético del reinado de los Reyes Católicos. En sus formas cultas hay decires alegóricos (*Triunfo de la Fama,* dedicado a los Reyes Católicos; *Triunfo del Amor)*, una composición elegiaca, la *Tragedia trovada a la dolorosa muerte del príncipe don Juan*, una traducción prehumanista de las Églogas de Virgilio y el relato de su peregrinación publicado en *Trivagia o Vía sagrada a Hierusalem (Roma, 1521*). Gran interés tiene su vertiente más popular, pues es un maestro en la composición de villancicos y romances trovadorescos. En estos últimos entiende mejorar el romance tradicional añadiendo una doble rima (en los versos sueltos) con lo que la composición se transforma en una serie de cuartetas que mantienen la misma rima en los versos pares. A partir de 1492, transpasó las galas de la poesía cancioneril a una fórmula teatral, tanto en su vertiente religiosa como profana, que hará de la égloga de pastores la fórmula básica del teatro cortesano de finales de la Edad Media.

- Florencia Pinar. A penas si se conservan seis canciones de esta voz femenina del *Cancionero General*, posiblemente relacionada con la corte de Isabel la Católica. Sus poemas son ejemplo de la poesía circunstancial y de los tópicos cancioneriles por disimular en ellas su condición femenina.

- Quirós. Es un poeta totalmente desconocido del *Cancionero general*, a pesar de las diferentes atribuciones que han pretendido hacer con Diego Núñez de Quirós, Hernando de Quirós o Gonzalo de Quirós. Su poesía se relaciona con círculos valencianos. Se conocen de él cuarenta y dos composiciones. Es ejemplo, junto con el Tapia del *Cancionero General,* de poeta desconocido del que solo conocemos sus versos, ejemplos en ambos casos de los tópicos formales y temáticos de la poesía cortesana del reinado de los Reyes Católicos.

Junto a estas manifestaciones poéticas cancioneriles, muy tópicas en la época de los Reyes Católicos, la poesía abordará en el último tercio del siglo XV una temática conocida, pero renovada desde la nueva espiritualidad franciscana cercana a la devotio moderna. Con ello, la poesía religiosa de finales del siglo va a conocer una profunda renovación estilítica y temática, debida a estos principales poetas:

- Fray Íñigo de Mendoza. Desciende de dos familias literarias y de alto estado nobiliario: los Mendoza y la familia conversa de los Cartagena. Nació hacia 1424 y murió cerca de 1502. Franciscano, fue confesor de la reina Isabel. Su poesía tocó la temática político-moral en composiciones como *Coplas en loor de los Reyes Católicos* o el *Dechado de regimiento de príncipes dirigido a la reina doña Ysabel*. Sin embargo, su principal aportación es la poesía religiosa donde sobresale la *Vita Christi*. En su primera versión de 1467-68 es más una sátira contra Enrique IV que una obra religiosa. Su segunda versión, impresa en Zaragoza probablemente entre 1480 y 1484, tiene ya el contenido religioso propio de una contemplación de la vida de Cristo en coplas reales que se interrumpe en el episodio de los Santos Inocentes. La obra volvió a rehacerse en una tercera versión impresa en Zamora (1482). En su relato del nacimiento la *Vita* puede hacerse eco de la tradición teatral del oficium pastorum que quizás conociera.

- Fray Ambrosio Montesino. Nacido hacia 1444, murió en 1514. Fue amigo del cardenal Cisneros y predicador de los Reyes Católicos, por cuyo encargo tradujo la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia (impresa en Alcalá de Henares entre 1502 y 1503). Su obra poética se caracteriza por su relación con la poesía tradicional vuelta a lo divino (técnica literaria también denominada contrafactum). Su obra se difundió impresa en *Coplas sobre diversos devociones y misterios de nuestra santa fe católica* (Toledo, 1485) y en *Cancionero de diversas obras de nuevo trovadas* (Toledo, 1508).

- Juan de Padilla, el Cartujano. Nació en Sevilla de familia noble hacia 1468 y profesó como cartujo antes de 1493. Murió en 1520. Su obra refleja una poesía religiosa culta en la que destaca su *Retablo de la vida de Cristo* (1500) y su poema alegórico-narrativo en arte mayor *Los doce triunfos de los doce apóstoles* (1519). En esta última, siguiendo las visiones alegóricas de origen dantesco, visita los doce signos del zodiaco cada uno de ellos dedicado al apóstol cuya festividad se celebra en ese tiempo.

A esta poesía sacra ha de unirse la producción religiosa de muchos de los poetas del cancionero. En este sentido, valga de ejemplo, por su difusión y éxito en la época, la poesía de Diego de San Pedro, poeta que extiende la concepción amorosa del cancionero a la naciente novela

sentimental escribiendo la novela europea más famosa de finales del XV y principios del XVI, *Cárcel de amor*. Apenas si conocemos datos de su vida, aunque estuvo al servicio de Juan Téllez de Girón, conde de Ureña, y debió morir después de 1498. En su producción poética, junto a las tópicas poesías amorosas, hay poesía moral como el *Desprecio de la fortuna*. Su poesía religiosa fue muy difundida, destacando en ella su *Pasión trobada* (1492), auténtico éxito literario que fue imprimiéndose reiteradamente en pliegos sueltos a lo largo del XVI, y el decir *Las siete angustias de Nuestra Señora*, muy original en su temática.

También se desarrolla en el reinado de los Reyes Católicos una intensa poesía satírica de circunstancias y paródica, en la que destacan la obra de Rodrigo de Reinosa y la *Carajicomedia*.

- Rodrigo de Reinosa (c. 1450-c. 1530) es un poeta de vida marginal cuya obra inicia la poesía de germanía en Castilla como en su *Razonamiento por coplas en que se contrahace la germanía y fieros de los rufianes y las mugeres del partido* y tiene un contenido muy a menudo paródico como en el caso del *Pater noster trobado y dirigido a las damas*. Utiliza directamente o mediante contrafactum formas y estrofas propios de la poesía popular como villancicos y romances. Su mayor valor literario consiste en reproducir los giros y expresiones de las capas bajas de la sociedad como son negros, mozas de partido, comadres o rufianes.
- *Carajicomedia*. Es ligeramente posterior a la muerte de Fernando el Católico, se publicó en el *Cancionero de obras provocantes a risa* desgajado del *Cancionero general* en 1519. En coplas de arte mayor realiza una parodia de las *Trescientas* de Juan de Mena relatando en verso, y comentando en prosa como hiciera Hernán Núñez, las aventuras del carajo de Diego Fajardo. La obra anónima se burla de la poesía elevada de la época y de la piedad religiosa. Sirva de muestra de su tono la estrofa inicial:[13]

> Al muy imponente carajo profundo
> de Diego Fajardo, de todos ahuelo,
> que tanta de parte se ha dado en el mundo
> que cuarenta años que no mira al cielo;
> aquel que con coños tuvo tal zelo
> cuanto ellos de él tienen agora desgrado
> quel que está siempre cabeça abaxado,
> que nunca levanta su ojo del suelo.

2. EL ROMANCERO

2.1. Historia del romancero

A. Origen de los romances

La crítica acepta en su mayoría las tesis pidalianas del origen épico de los romances, fruto de la evolución de la épica oral y tradicional a lo largo del siglo XIV. Según su teoría, a lo largo de los siglos XIII y XIV:

> Los oyentes se hacían repetir el pasaje más atractivo del poema que el cantor les cantaba; lo aprendían de memoria y al cantarlo ellos a su vez, lo popularizaban, formando con esos pocos versos un canto aparte, independiente: un romance. (Menéndez Pidal 1945:121)

13 Texto tomado de *Poesía española.2. Edad Media: lírica y cancioneros*, ed. Vicente Beltrán, Barcelona, Crítica, 2002.

Nacen así los romances épicos tradicionales. Ante el éxito de estos romances tradicionales los juglares, ante la necesidad de renovar su repertorio, compusieron nuevos romances inventados por ellos utilizando los recursos propios de su oficio. Estos romances, denominados romances juglarescos, solían tener mayor extensión que los romances tradicionales y una temática más amplia. Así mismo el pueblo, a imitación de esta nueva forma nacida de la ruptura de los cantares de gesta, compondrían nuevos romances tradicionales de temas históricos y novelescos.

El análisis de los textos muestra evidentes relaciones genéricas con la épica. Así cabe advertirlo, por ejemplo, en el romance de las almenas de Toro (nº 8)[14]:

En las almenas de Toro   allí estaba una doncella
vestida de paños negros,   reluciente como estrella.
Pasara el rey don Alonso,   namorado se había d'ella.
Dice, si es hija de rey,   que se casaría con ella,
y si es hija de duque,   serviría para manceba.
Allí hablara el buen Cid,   estas palabras dijera:
–Vuestra hermana es, señor,   vuestra hermana es aquélla.
–Si mi hermana es –dijo el rey–,   fuego malo encienda en ella.
Llámenme mis ballesteros,   tírenle sendas saetas
y aquel que la errare   que le corten la cabeza.-
Allí hablara el buen Cid,   de esta suerte respondiera:
–Mas aquel que le tirare   pase por la misma pena.
–Íos de mis tiendas, Cid,   no quiero que estéis en ellas.
–Pláceme –respondió el Cid–,   que son viejas y no nuevas;
irm'he yo para las mías   que son de brocado y seda,
que no las gané holgando   ni bebiendo en la taberna:
ganélas en las batallas   con mi lanza y mi bandera.

Siguiendo las tesis de don Ramón Menéndez Pidal, es evidente advertir las relaciones métricas que este texto establece con la tirada épica. En esta serie monorrima, con asonancia en e-a, de versos octonarios (16 sílabas repartidas en dos hemistiquios octosílabos), se regulariza el fluctuante verso épico y se mantiene la asonancia mornorrima de la tirada épica. Incluso en ocasiones, para mantener la rima los romances recurren a la e paragógica de la épica. Valgan de ejemplo estos versos del romance de las quejas de Jimena (nº 13):

Yo lo haré de buen grado,   de muy buena voluntad;
mandarle quiero una carta,   mandarle quiero llamare.—
Las palabras no son dichas,   la carta camino vae;
mensajero que la lleva   dado la había a su padre.
–Malas mañas habéis, conde,   no vos las puedo quitare,
que cartas que el rey vos manda   no me las queréis mostrare.
–No era nada, mi hijo,   sino que vades alláe.
Quedavos aquí, hijo,   yo iré en vuestro lugare.   vv. 30-37

Además de las relaciones métricas se advierten relaciones temáticas. Ambos romances, por ejemplo, están protagonizados por el Cid. El primero de ellos recoge personajes y motivos tratados en el cantar del *Cerco de Zamora* (doña Urraca, sus posibles amoríos con su hermano Alfonso, la rebeldía del Cid y el motivo del destiero, etc.). De hecho, con los diferentes romances protagonizados por un héroe épico cabe

14 Con el número entre préntesis hacemos referencia al texto incluido en la antología de Paloma Díaz-Mas, *Romancero*, Barcelona, Editorial Crítica,1994, de la que también tomamos los textos citados.

hacer un ciclo romancístico que viene a recuperar parcialmente la historia que del héroe se relataba en uno o varios cantares de gesta. Por otro lado, como cabe advertir en el romance de las almenas de Toro que hemos transcrito íntegramente, en el desarrollo narrativo del romance se aprecia un claro fragmentarismo. El romance forma parte de una historia más amplia cuyo principio y final no se relata porque ya era conocido por los receptores que seleccionaban aquellos momentos de mayor interés de la historia de un cantar para desgajarlos en forma de romance, regularizando su métrica.

Aunque la crítica admite generalmente las tesis de Menéndez Pidal, hay algunos críticos que se oponen a este origen épico y suponen un origen independiente de la épica, vinculado con la lírica tradicional. En su argumentación se basan en textos como el romance de la dama y el pastor (nº 82) que es el primer romance conservado:

–Gentil dona, gentil dona, dona de bell parasser,
los pes tingo en la verdura esperando este plaser.-
Por hi passá ll'escudero mesurado e cortés;
les paraules que me dixo todes eren d'amores.
–Tate, escudero, este coerpo, este corpo a tu placer:
las titilles agudilles qu'el brial queran fender.-
Alli dixo l'escudero: –No es hora de tender;
la muller tingo fermosa, fijes he de mantener,
al ganado de la sierra que se me va a perder,
els perros en les cadenes que no tienen qué comer.
–Allá vages, mal villano, Dieus te quera mal feser:
por un poco de mal ganado dexes coerpo de plaser.

[L'escorreguda es:]

Mal me quero mestra Gil
e fácelo con drecho:
bien me quere su mujer
qui'm echa en son lecho

Este romance (con una escorreguda, esto es, desfecha, claramente lírica) fue copiado por un estudiante mallorquín en Bolonia en 1421. El manuscrito que lo conserva se denomina hoy Cartapacio de Jaume d'Olesa. Quienes no admiten el origen épico argumentan que, si los romances proceden de la épica, deberían ser los romances épicos los primeros en ser conservados y no los romances líricos o históricos como ocurre en la documentación de la que disponemos. Por otra parte, advierten en los romances una estructura musical de posible origen lírico y la presencia en abundantes ocasiones de estribillos.

No es difícil responder a las críticas contra el origen épico de los romances. Tres son los principales argumentos que las refutan:

1. Conservamos en ocasiones dos versiones de un mismo romance (como ocurre en el caso del Romance del prisionero, nº 67): una versión extensa, narrativa; y otra breve, lírica. La más antigua es la versión larga narrativa, no la lírica, por lo que en su origen las formas narrativas, como las épicas, cabe suponerlas anteriores a los romances líricos.
2. Los romances históricos del siglo XIV vinieron a ocupar la función noticiera que tenía la épica en sus orígenes (al menos hasta el siglo XII), por lo que esta funcionalidad refuerza la vinculación del romance con la épica y con ello su origen.
3. Es innegable la influencia lírica en la evolución del romance. Pero esta influencia se realiza sobre el romance ya establecido. Cabe

precisar este influjo en tres elementos que se añaden a la forma canónica del romance y no lo constituyen, como se esperaría de ser su origen. La tendencia a la cuarteta (esto es, a mantener una unión sintáctica y temática cada dos versos compuestos), la presencia ocasional del estribillo en algunos romances y el uso de temas y motivos líricos en algunos de los relatos son las influencias más notables de la lírica que hacen evolucionar al romance ya establecido desde su origen épico.

B. La tradicionalidad del romance

Al aceptar las tesis sobre el origen épico propuestas por don Ramón Menéndez Pidal, consideramos que el romance nace y vive en la vida tradicional y en la cultural folclórica que hemos estudiado en el tema segundo al analizar la lírica tradicional y la épica. Esta vida tradicional del romance le hace vivir en una transmisión oral colectiva permaneciendo en la memoria del folclore que sirve de señas de identidad de un pueblo. Por ello, su registro escrito será ocasional y tardío y, sobre todo, ajeno a la comunidad que lo mantiene vivo. Su registo es siempre externo: alguien de fuera de la comunidad, por razones musicales o de otra índole, decide transcribir el romance y así lo hace, modificándolo muy a menudo. Este carácter tradicional y colectivo llevó a Menéndez Pidal a postular la vida latente del Romancero Hispánico por lo que, por ejemplo, a principios del siglo XXI todavía quedan romances nacidos en la Edad Media vivos en la memoria colectiva del folclore.

Estos romances tradicionales sufren un proceso de creación muy diferente al de la literatura culta. Lo fundamental en la creación tradicional es la retransmisión, no la creación propiamente dicha. Un romance creado por un juglar, un poeta popular o un poeta culto muere apenas nacido si no es acogido por una colectividad que lo hace suyo y lo repite una y otra vez hasta que forma parte de la memoria colectiva y de las señas de identidad de esa comunidad. Pero si el romance es acogido, ha de pagar un precio. Frente a la literatura culta que es literal e inalterable, la literatura tradicional en general y el romance en particular es una literatura con gran flexibilidad en su texto y en sus motivos (contenidos temáticos y narrativos). La memoria es dúctil y por ello cambia palabras, actualiza nombres, suprime pasajes, incorpora nuevos contenidos para cubrir lagunas o para corregir lo que cree que son errores, etc.

Como el romance vive no tanto de su creación, sino de su retransmisión, su autor real es un autor-legión que lo va modificando a través de una larga transmisión recreadora. Valga un ejemplo: el romance de Tamar y Amnón (nº 86) comienza con estos versos:

Rey moro tenía hijo   que Ataquino se llamaba;
se ha enamorado de Altamare,   que era su querida hermana

Como puede verse, los hijos del rey David que protagonizan una violación incestuosa, han desparecido en la memoria colectiva que ha ido recreando su historia.

Estos cambios no son cambios caprichosos, los romances se adaptan culturalmente a la comunidad que los mantiene vivos, por lo que van transformándose a través de diversas selecciones colectivas y diferentes añadidos aceptados por la comunidad. Con ello se configuran en auténticas obras abiertas, dinámicas y vivas.

Testimonio de este carácter abierto del romance son sus múltiples variantes. La continua reelaboración del texto y de los motivos de los romances en su retransmisión tradicional hace que existan variantes geográficas en un mismo romance debidas a los procesos de asimilación comunitaria. Por ello, por ejemplo, Dios pasará a ser Dío en

los romances sefardíes, con el fin de no confundir a un único dios con un posible plural en –os. En la misma época, esos romances no tienen esa variante en tierras castellanas. También la historia, el tiempo, la diacronía, hará que se produzcan variaciones históricas en los romances conservados en una misma zona geográfica. Lo hemos visto con el nombre de los personajes bíblicos de la historia de Tamar que se pierden y se sustituyen por nuevos personajes más actuales a los ojos de los campesinos castellanos o andaluces del siglo XIX que mantienen vivo el romance desde el siglo XV. Por otro lado, todos los romances sufren a lo largo de su vida tradicional de un proceso de novelización que va sustituyendo el origen histórico por su interés narrativo. Claro ejemplo de ello lo encontramos en el romance sobre la muerte del príncipe Juan, heredero de los Reyes Católicos (nº 36). La comunidad sefardí lo mantiene vivo en el siglo XX, más de cuatrocientos años después de haber sido expulsados de Castilla, pero con un mero interés novelesco en el que el príncipe ha sido sustituido por un legendario rey de Granada.

No obstante estas variantes geográficas, históricas y novelizadoras, los romances siempre mantienen un esquema narrativo básico con unos temas y personajes que permiten reconocer su unidad como variantes de un mismo relato

C. Documentación de los romances

Al argumentar sobre el origen épico de los romances ya hemos señalado los problemas de cronología que presenta su documentación actual. El primer testimonio escrito del que disponemos, el Cartapacio de Jaume d'Olesa, es de 1421, siendo esta la primera vez que se recoge un romance por escrito. Sin embargo, ya sabemos que esa fecha refleja un interés esporádico de un recolector, en este caso un estudiante, no un origen histórico determinado. Por ello, para conocer la posible fecha de un romance, cuando ello es posible, se recurre a la datación interna según las referencias temporales que incluya en su texto. Atendiendo a este criterio el romance más antiguo es el de los Carvajales o Muerte de Fernando IV el emplazado (nº 28). La muerte de Fernando IV sucede en 1312 por lo que esta puede ser su fecha de creación. Por otro lado, tal y como se comienza en un pliego suelto del XVI (conservado en Praga e incluido en la antología de Paloma Díaz-Mas) puede tener en sus versos iniciales una contaminación que hace referencia a un posible romance anterior sobre la muerte de Fernando III sucedida en 1252. Con estos datos cabe afirmar que con independencia del momento de su documentación, los romances triunfan y se desarrollan a lo largo del siglo XIV (aunque quizás su nacimiento pudo producirse en el siglo XIII) y se comienzan a consignar por escrito en el siglo XV.

Según su tipo y época la crítica se refiere al conjunto de romances conservados con el nombre de romancero. La crítica distingue cuatro tipos de romanceros que no podemos confundir. Son los siguientes:

- Romancero viejo: son todos aquellos romances conservados que son testimonios del romancero medieval. Está recogido en la documentación de los siglos XV y XVI. Sus romances reciben el nombre de romances viejos y son los de interés en el estudio de la literatura medieval.
- Romancero nuevo: son romances artísticos, de autor, del Siglo de Oro. Fue muy popular en su época, pero no ofrece interés en el estudio de la literatura medieval por no ser romances medievales ni tradicionales. Este romancero ya nace en la poesía cancioneril. Carvajal es uno de los primeros poetas que hace romance artístico. Juan del Encina destacará por sus romances cultos. A estos romances cultos del XV se les suele denominar romances trovadorescos.

- Romancero vulgar: son también los denominados romances de ciego o de cordel, de carácter generalmente truculento que recitaban y vendían los ciegos del siglo XVI al siglo XX. Su apogeo se dio en los siglos XVIII y XIX. Las obras no son de transmisión tradicional sino que son obras de autores generalmente anónimos de temas y estilos vulgares y contenidos de sucesos o religiosos.
- Romancero tradicional: son romances de tradición oral que perviven en la memoria colectiva del folclore vivos en informantes que los cantan o recitan. Han sido recogidos por folcloristas a lo largo de los siglos XIX y XX. En él se mezclan romances viejos, vulgares o de ciego y nuevos o artísticos, según los gustos de las comunidades que mantienen vivos en su memoria aquellos romances de sus preferencias. En los estudios medievales nos interesan aquellos romances tradicionales que podemos considerar variantes vivas de los romances viejos.

D. La recolección del romancero viejo

Los romances que forman el romancero viejo se han ido recogiendo en diversas etapas. Vamos a señalarlas sintéticamente.

1ª etapa: Fuentes antiguas. Ocupa desde el primer romance recogido por Jaume d'Olesa en 1421 hasta 1510. En esta época se recogen esporádicamente romances en diversos cancioneros. En este sentido destacan el *Cancionero de Estúñiga*, por ser el primer cancionero que recoge romances, el *Cancionero de Londres (LB1)* que recoge treinta romances y el *Cancionero Musical de Palacio* que incluye treinta y ocho. Además de los textos recogidos directamente o mediante glosa de autores cultos, hay huellas indirectas de romances en *La Celestina* y en la *Gramática castellana* de Antonio Nebrija.

2ª etapa: Pliegos sueltos. Desde 1510, iniciado por el impresor zaragozano Jorge Coci, los romances se recogen en fuentes impresas. Hasta 1547 estas fuentes impresas son de dos tipos: los pliegos sueltos y cancioneros de poesía cancioneril. Los pliegos sueltos van a ser la fuente más importante de esta etapa de transmisión. Se trataba de impresos baratos, que oscilaban de las 8 a las 32 páginas, impresos en sobras de resmas de imprenta. Para aprovechar mejor el espacio los romances comienzan a imprimirse por sus hemistiquios, por lo que pasan de ser versos de dieciséis sílabas a versos octosílabos. Por otra parte, los pliegos sueltos solían repetir mecánicamente las versiones que gozaban de éxito en pliegos anteriores. Junto a los pliegos en este periodo se recogen cuarenta y ocho romances en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo de 1511, cultos unos y tradicionales otros. Otros cancioneros impresos como el *Cancionero de Velázquez Dávila* (h. 1540), el *Espejo de enamorados* (entre 1527 y 1539) y el *Cancionero de Galanes* (sin fecha) también incluyen romances. De esta etapa es la primera colección de romances impresa, el *Libro de cincuenta romances* (Barcelona, entre 1525 y 1539) solo parcialmente conservado (seis romances y el título de otros nueve).

3ª etapa: Romanceros. Hacia 1547 o 1548 se imprime en Amberes el *Cancionero de romances* de Martín Nucio (denominado sin fecha por la crítica). Esta colección monográfica que contiene más de 150 romances inicia una moda que va a dominar la segunda mitad del siglo XVI: las colecciones de romances o romanceros. De su éxito dan fe sus continuaciones. En 1550 Martín Nucio publica una segunda edición ampliada y corregida de su *Cancionero*. En 1551 Esteban G. de Nájera imprime en Zaragoza la *Silva de romances*, en 1561 Jaime Cortey da a la luz en Barcelona la *Silva de varios romances*.

Como ocurre con los romances en pliegos sueltos estas colecciones reutilizan los romances publicados por las ediciones anteriores.

Al hilo del éxito de las colecciones de romances en los diversos cancioneros o silvas que se publican a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI se comienza a ver una evolución en la recopilación de romances. Lorenzo de Sepúlveda en Sevilla imprime hacia 1549 su *Cancionero de romances sacados de las crónicas* en la que junto a romances eruditos y romances propios incluye algunos romances viejos. Joan de Timoneda en 1573 imprime sus *Rosas de romances* en la que los romances viejos están muy a menudo retocados por él mismo para ajustarse a los nuevos gustos del romancero nuevo. En este sentido, la publicación en 1600 del *Romancero general* significa el fin de los romanceros monográficos de romances viejos, ya que solo da cabida a romances nuevos de autores cultos.

Junto a esta documentación en romanceros específicos, hay que atender a lo largo de todo el Siglo de Oro a la presencia de los romances viejos en otros géneros literarios. En este sentido destaca la novela morisca de Ginés Pérez de Hita, *Historia de las Guerras civiles de Granada* (1595) por documentar abundantes romances viejos fronterizos junto a romances nuevos moriscos. A lo largo del siglo XVII serán innumerables las obras que tengan referencias a romances viejos o que incluso las incluyan. Entre ellas destacan algunas comedias nuevas, como *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro, y las ensaladas, género poético en el que de forma humorística se incluían citas de diversas composiciones, muchas de ellas romances.

Por otra parte, en esta época es muy importante la documentación de los romances en los libros de música, en los que destacan Francisco de Salinas, Alonso de Mudarra (*Tres libros de música*, 1546) y Diego Pisador (*Libro de la música de vihuela*, 1552.

4ª etapa: Romancero tradicional. A pesar de su recogida por escrito a lo largo de los Siglos de Oro el romancero viejo siguió perviviendo de manera evolucionada y parcial en la poesía tradicional de todo el ámbito hispánico. Los folcloristas del siglo XIX, desde el Romanticismo, fijaron su atención en esta poesía popular y fueron recogiendo de forma cada vez más sistemática las narraciones populares de todo el ámbito hispánico. En esta labor destacó la ingente labor recolectora de don Ramón Menéndez Pidal y de su escuela que abordó el incompleto *Romancero tradicional hispánico*. En este romancero tradicional conviven testimonios del romancero viejo junto a romances de ciego o romances tradicionales modernos sin conexión con la Edad Media. Conforme avanzó el siglo XIX, y con él la escolarización, en los romances viejos que viven en la memoria del romancero tradicional hay que depurar lo que son versiones tradicionales vivas del romancero viejo y nuevas versiones del romancero viejo aprendidas en la escuela e incorporadas al acervo del romancero tradicional del siglo XX.

2.2. Constituyentes del romance

A. Temática apropiada: relatos populares

Los formalistas rusos determinaron los constituyentes básicos que permitían reconocer los distintos géneros históricos. Con ello el género histórico se entiende como un conjunto de obras que comparten un mismo modelo creativo compuesto por una temática apropiada, una estructura reconocible y un estilo característico. Vamos, desde este modelo analítico, a observar cómo se presentan estos constituyentes para hacer del romance viejo un género histórico fundamental en nuestra historia literaria.

En primer lugar, el romance tiene como temática apropiada el relato popular. Cualquier tema puede adoptar la forma del romance, a condición de que se desarrolle en forma narrativa. El romance es siempre un relato, la narración, generalmente condensada, de un suceso. ¿Cómo puede explicarse esta amplia variedad temática si el romance nace de unos temas muy concretos como son los desarrollados en los cantares de gesta?

En todas las comunidades europeas surge un nuevo tipo de poesía oral, de carácter épico-lírico, entre 1200 y 1500. Son breves relatos novelescos en estrofas de cuatro versos de rima variada. El romance coincide con estas baladas en algunos de sus temas y de sus motivos folklóricos y en su carácter narrativo, pero no en su forma (un ejemplo de ello es el romance de la bella en misa, nº 86). Estas diferencias se explican porque el romance es la forma específica de la manifestación de la balada en el ámbito hispánico.

Esta realidad resuelve la aparente contradicción entre el origen épico del romance (y su correspondiente uniformidad formal) y su amplísima variación temática posterior ligada a la lírica, la historia, la épica hispánica y extranjera, la literatura culta, etc. Para explicar este fenómeno hay que tener en cuenta el proceso histórico del desarrollo del romance. En el siglo XIV, por la evolución de la épica nace formalmente el romance como molde narrativo en verso. El éxito de esta forma narrativa, quizás debido a su carácter tradicional y a su soporte musical, hizo que la antigua temática épica se transvasase a este nuevo molde. Se crean así los romances épicos nacionales (Cid, etc.) y los romances épicos carolingios (como, por ejemplo, el romance de Belerma, nº 47). A la vez que se transvasa la épica a la nueva forma del romance, también asume el romance la antigua función noticiera de la épica. Por ello, se crean romances históricos en los que se relatan noticias de la época, como acontecía con los originarios cantares de gesta. Por último, el molde narrativo del romance absorbe temas y formas que se desarrollan en baladas o composiciones narrativas o líricas de distintos géneros en otros países o en otras tradiciones culturales. Nacen así un conjunto muy hererogéneo de romances que la crítica suele denominar novelescos. Así, hay romances que desarrollan motivos propios de la balada (como Espinelo, nº 62), de narraciones caballerescas (el romance de las hermanas reina y cautiva, nº 63), de los libros de caballería (el romance de Lanzarote y el orgullosos, nº 59), la literatura culta (el romance de la muerte de Alejandro, nº 97) y de las leyendas piadosas o de la propia Biblia. Con el tiempo, a este conjunto de romances novelescos habrá que añadir los viejos romances épicos e históricos que en su evolución van perdiendo los rasgos iniciales de sus fuentes para transformarse en mera historia de aventuras.

B. Estructura externa: métrica del romance

El segundo constituyente del romance viejo como género histórico es su estructura externa reconocible. Esta estructura es una forma métrica proveniente de la épica. Puede observarse en cualquiera de los romances que leamos. Sirva de ejemplo el conocidísimo romance del prisionero en una versión viva en el siglo XX (nº 67):

Oh, desgraciado de mí, metido en grandes prisi*ones* 8/8
sin saber cuando es de día ni menos cuándo es de n*oche*, 8/8
solo por una calandria que me canta a mí a las d*oce*; 8/8
tres días que no la oigo, qué será de ella, señ*ores*:8/8
si andará de mata en mata entre terrón y terr*ones*8/8
cogiendo la semillita que tiran los labrad*ores*. 8/8

La forma métrica del romance cabe definirla como una serie indeterminada de versos octonarios monorrimos con rima asonante. Sus hemistiquios de ocho sílabas son producto de la regularización del verso épico. Esta regularización se produce por efecto de la música. La generalización como soporte del romance de la frase musical de 32 sílabas, produjo la regularidad métrica y su tendencia a agruparse en cuartetas octosilábicas (o dos versos octonarios con unidad a menudo gramatical). También produjo la tendencia a subrayar el ritmo mediante paralelismos y la acumulación de otras figuras reiterativas como las anáforas.

Al escribirse el romance en columna simple, dividiéndolo gráficamente por sus hemistiquios y no por sus versos a partir de los pliegos sueltos del siglo XVI, el romance pasa a ser considerado una composición de versos octosílabos. En este momento el romance se define como una serie indeterminada de versos octosílabos con rima asonante en los pares quedando sueltos los versos impares.

C. Estructura narrativa del romance

Junto a una estructura externa reconocible, su métrica, el romance presenta una estructura interna en su narración también fácil de reconocer. De hecho, ya hemos visto que la variedad temática del Romancero tiene un punto común: el romance es siempre un relato, la narración, generalmente condensada, de un suceso. Y en esta narración podemos encontrar cinco elementos claramente reconocibles en el romance: una forma narrativa tipo, el uso del diálogo, el fragmentarismo, el subrayado tópico del exordio y el carácter abierto de su estructura.

a. En primer lugar, la forma narrativa de los romances responde a unos *esquemas tipo* que Menéndez Pidal denominó:

   1. Romance-cuento: En él domina el relato estructurado con introducción, nudo y desenlace. Suelen ser extensos (como el romance de la muerte del duque de Gandía, nº 35), aunque también hay ejemplos breves (como el romance de la infancia de Fernán González, nº 22). La narración es la forma expresiva dominante, reduciéndose el diálogo a apariciones breves. Los romances juglarescos y los tradicionales tienden a este modelo estructural.

   2. Romance-escena: En ellos el relato se articula en dos partes claramente separadas : un inicio narrativo que enmarca la historia y un diálogo a través del cual se desarrolla la historia (como el romance del sueño de doña Alda, nº 49). El fragmentarismo de estos romances hace que el receptor haya de recordar el resto de la historia (bien en su principio o en su final, o en ambos a la vez). Esta estructura es la mayoritaria en los romances viejos.

   Una subclase especial de romances-escena son los romances-diálogo que se desarrollan exclusivamente (o casi) en forma dialogada (como el romance Rosafresca, nº 73) o de monólogo (el conocido romance del prisionero, nº 67: “Oh, desgraciado de mí, .../ ...qué será de ella, señores”).

   Como ejemplo de romance-escena sirva el romance del rey moro que perdió Valencia o Búcar sobre Valencia que noveliza los versos 2403-2428 del Cantar de Mio Cid (nº 17):

   Helo, helo por do viene   el moro por la calzada,
   caballero a la jineta   encima una yegua baya;
   borceguíes marroquíes   y espuela de oro calzada,
   una adarga ante los pechos   y en su mano una zagaya.
   Mirando estaba Valencia,   cómo está tan bien cercada.

–¡Oh, Valencia, oh, Valencia, de mal fuego seas quemada!
Primero fuiste de moros que de cristianos ganada;
si la lanza no me miente, a moros serás tornada.
Aquel perro de aquel Cid prenderélo por la barba,
su mujer, doña Jimena, será de mí captivada,
su hija, Urraca Hernando, será mi enamorada,
después de yo harto d'ella la entregaré a mi compaña.–
El buen Cid no está tan lejos, que todo bien lo escuchaba.
–Venid vos acá, mi hija, mi hija doña Urraca.
Dejad las ropas continas y vestid ropas de Pascua,
aquel moro hi-de-perro detenémelo en palabras,
mientras yo ensillo a Babieca y me ciño la mi espada.–
La doncella muy hermosa se paró a una ventana;
el moro, desque la vido de esta suerte le hablara:
–Alá te guarde, señora, mi señora doña Urraca.
–Así haga a vos, señor, buena sea vuestra llegada.
Siete años ha, rey, siete, que soy vuestra enamorada.
–Otros tantos ha, señora, que os tengo dentro en mi alma.–
Ellos estando en aquesto el buen Cid que asomaba.
–Adiós, adiós, mi señora, la mi linda enamorada,
que del caballo Babieca yo bien oigo la patada.–
Do la yegua pone el pie, Babieca pone la pata;
allí hablara el caballo, bien oiréis lo que hablaba:
–Reventar debía la madre que a su hijo no esperaba.–
Siete vueltas la rodea alderrededor de una jara;
la yegua, que era ligera, muy adelante pasaba
fasta llegar cabe un río adonde una barca estaba.
El moro, desque la vido con ella bien se holgaba.
Grandes gritos da al barquero que le allegase la barca;
el barquero es diligente, túvosela aparejada.
Embarcó muy presto en ella, que no se detuvo nada.
Estando el moro embarcado el buen Cid que llegó al agua
y por ver al moro en salvo, de tristeza reventaba,
mas con la furia que tiene una lanza le arrojaba,
y dijo: –Recoged, mi yerno, arrecogédme esa lanza,
que quizás tiempo verná que os será bien demandada.–

Obsérvese cómo en los cinco primeros versos se desarrolla el marco del relato: su tiempo presente ("Helo, helo"), el lugar ("Mirando estaba a Valencia") y el personaje ("el moro... caballero"). El desarrollo narrativo posterior tiene gran presencia del diálogo: un monólogo inicial del moro amenazando al Cid y su familia da paso a un diálogo del Cid con su hija y de esta con el moro tras el que se sucede una persecución en la que los hechos se cierran con un diálogo final que rompe bruscamente el relato sin un final explícito. Esta estructura de romance escena es la que más presencia tiene en los romances antologados y, en general, en el romancero viejo.

b. En segundo lugar es muy claramente reconocible en la estructura del romance la presencia casi obligada del *diálogo*. No es esperable un romance sin diálogo (solo en extraños romances como el del cerco de Baeza, nº 37, no lo encontramos). Tan es así, que en el romance anterior hablan hasta los caballos:

Allí hablara el caballo, bien oiréis lo que hablaba:
–¡Reventar debía la madre que a su hijo no esperaba!–

Esta importancia estructural del diálogo hace que en ocasiones el romance escena pierda hasta su marco inicial y se desarrolle como romance diálogo. Es el caso del romance del alcalde de Alhama (nº 44):

–Moro alcaide, moro alcaide, el de la barba vellida,
el rey os manda prender porque Alhama era perdida.
–Si el rey me manda prender porque Alhama perdida
el rey lo puede hacer, mas yo nada le debía
porque yo era ido a Ronda a bodas de una mi prima;
yo dejé cobro en Alhama el mejor que yo podía.
Si el rey perdió su ciudad, yo perdí cuanto tenía:
perdí mi mujer y hijos, la cosa que más quería.

El dinamismo narrativo del romance busca la implicación del receptor, para ello el diálogo hace que la historia sea "presenciada" por el auditorio, con lo que lo hace testigo directo del relato. Por otra parte, la intervención directa de los personajes mediante el diálogo aumenta el valor emotivo y patético de los sentimientos narrados. Por estas dos razones, el diálogo es esencial para el romance, pues favorece su eficacia comunicativa al acercar objetiva y sentimentalmente sus temas al receptor. Por otro lado, recordemos que este uso del diálogo era muy utilizado por la épica.

c. En tercer lugar, la estructura narrativa del romance suele presentar *fagmentarismo* mediante un comienzo abrupto o un final trunco o ambos a la vez. Por ello, salvo ciertos romances-cuento muy extensos, el desarrollo narrativo del romance suele ser fragmentario, esto es, incompleto. Para entender el acontecimiento que se narra el receptor ha de suponer los antecedentes del hecho que se relata o sus consecuencias, e incluso a veces ambos extremos. Por ello, es frecuente el comienzo abrupto (como en el romance de Don Bueso y su hermana, nº 64b) o el final trunco (sin desarrollar o abierto, como en los romances de la venganza de Mudarra, nº 4, de la muerte de Fernando I, nº 5, o de Gerineldo, nº 56). Este fragmentarismo, aunque proviene del origen épico del romance, puede afectar a todos sus tipos estructurales y temáticos. De hecho, hay romances de los que tenemos varias versiones con distintos grados de fragmentarismo (como el romance del Infante Arnaldos, nº 66). Ejemplo típico de romance fragmentario por su comienzo abrupto y su final trunco es el romance de la muerte del rey Sancho (nº 9):

–¡Rey don Sancho, rey don Sancho!, no digas que no te aviso,
que de dentro de Zamora un alevoso ha salido;
llámase Vellido Dolfos, hijo de Dolfos Vellido;
cuatro traiciones ha hecho, y con esta serán cinco;
si gran traidor fue el padre, mayor traidor es el hijo.-
Gritos dan en el real: a don Sancho han malherido.
Muerto le ha Vellido Dolfos, gran traición ha cometido;
desque le tuviera muerto,...metiose por un postigo;
por las calle de Zamora va dando voces y gritos:
–Tiempo era, doña Urraca, ...de cumplir lo prometido.

d. En cuarto lugar, fruto del fragmentarismo, el romance ha subrayado la *función inicial de sus exordios* mediante toda una retórica de tópicos que hacen que los comienzos de los romances tradicionales sean claramente reconocibles. Por ello, el comienzo del romance suele reforzarse con bimembrismos, como en el romance del prisionero nº 67):

– Por el mes era de mayo, cuando hace la calor,

– Mes de mayo, mes de mayo, cuando las recias calores.

Otro recurso tópico de inicio es el diálogo abrupto:

- Francisquita, Francisquita, la del cuerpo muy sutil, (Bernal Francés, nº 76)
- La bella malmaridada, de las lindas que yo vi, (La bella malmaridada, nº 77)

Con independencia de la marca formal de su inicio, el exordio de los romances presenta temáticamente una caracterización tópica subrayando en su primer verso los siguientes elementos:

- El tiempo de la acción:
  - Por el mes era de mayo, cuando hace la calor (El prisionero, nº 67).
  - Día era de los Reyes, día era señalado (Quejas de Jimena, nº 13).
  - A veinte y siete de julio, un lunes en fuerte día/ Allá en Roma la santa grande llanto se hacía (Muerte del duque de Gandía, nº 35).

  La mañana de san Juan es un motivo especialmente utilizado:

  - La mañana de san Juan al tiempo que alboreaba/ gran fiesta hacen los moros por la vega de Granada (Pérdida de Antequera, nº 39).
  - Quién hubiese tal ventura sobre las aguas de mar/ como hubo el conde Arnaldos la mañana de san Juan (nº 66).
  - Conde Olinos por amores es niño y bajó a la mar, / fue a dar agua a su caballo la mañana de san Juan (Conde Olinos, nº 70).
- Los personajes protagonistas:
  - Un rey tenía tres hijas; dos nos sé cómo se llaman/ la más pequeñita de ellas Delgadina se llamaba. (Delgadina, nº 81).
  - Nuño Vero, Nuño Vero, buen caballero probado (Nuño Vero, nº 57).
  - Tres hijuelos tenía el rey, tres hijuelos que no más (Lanzarote, nº 58).
  - Rosa fresca, rosa fresca, tan garrida con amor (Rosafresca, nº. 73).
- Los lugares de la acción:
  - En las almenas de Toro allí estaba una doncella (Las almenas de Toro, nº. 8).
  - En Santa Gadea de Burgos, do juran los hijos de algo (Jura de santa Gadea, nº. 12).
  - En París está doña Alda la esposa de don Roldán (Sueño de doña Alda, nº 49).
  - En Sevilla está una ermita cual dicen de San Simón (La bella en misa nº 86).
  - De Francia partió la niña, de Francia la bien guarnida (El caballero burlado, nº 87).
  - Fontefrida, Fontefrida, fontefrida y con amor/ do todas las avecicas van tomar consolación. (Fontefrida, nº. 91).

También cabe resaltar el inicio mediante ciertas acciones tópicas que suelen tener un significado simbólico. Entre ellas destacan:

- La caza:
  - A cazar va don Rodrigo y aun don Rodrigo de Lara (Mudarra, nº 4).
  - Por los campos de Jerez a caza va el rey don Pedro;/ en llegando a una laguna, allí quiso ver un vuelo. (Augurios del rey d. Pedro, nº 30).
  - Para ir el rey de caza de mañana ha madrugado (Landarico, nº 75).
  - A caza iban, a caza los cazadores del rey/ ni fallaban ellos caza ni fallaban qué traer (Rico Franco, nº 79).
  - A cazar va el caballero a cazar como solía (La infantina, nº 90).

- El paseo:
  - Se paseaba Silvana por la su huerta florida (Silvana, nº 80).
  - Por Guadalquivir arriba el buen rey don Juan camina (Abenámar, nº 40).
  - Paseábase el rey moro por la ciudad de Granada (r. 43 Pérdida de Alhama, nº 43).
- La estancia:
  - Yo me estaba allá en Coimbra, que yo me la ove ganado (Muerte del maestre de Santiago, nº 31).
  - Yo me estando en Giromena a mi placer y holgar (Isabel de Liar, nº 33).
  - Estábase la condesa en su estrado sentada (Gaiferos, nº 50).
  - Estaba un día un buen viejo sentado en un campo al sol (La doncella guerrera, nº 92).
- La cabalgada:
  - Cabalga Diego Laínez al buen rey besar la mano (Cabalga Diego Laínez, nº. 14).
  - Helo, helo, por do viene el moro por la calzada (Búcar sobre Valencia, nº 17).
  - Por las riberas de Arlanza Bernardo el Carpio cabalga (Por las riberas de Arlanza, nº. 21).
  - Helo, helo, por do viene el infante vengador (El infante vengador, nº 60).

e. En quinto y último lugar, la estructura narrativa de los romances tiene un *carácter abierto,* propio de las obras tradicionales, que se observa en las variantes de las distintas versiones de un romance. En la antología de Paloma Díaz-Mas es fácil advertir este carácter abierto porque ofrece muy a menudo dos versiones diferentes de los romances seleccionados en las que se pueden comprobar diferencias como su extensión (versiones largas frente a versiones cortas), su ambientación temática y de motivos (versiones antiguas frente a versiones modernas), diferencias en sus comienzos, etc.

Este carácter abierto de los romances no solo produce variantes, sino que llega incluso a mezclar romances diferentes con el fenómeno denominado contaminación. Por ejemplo, en la antología de Paloma Díaz-Mas el romance del nacimiento de Bernardo del Carpio (nº 19b) presenta por contaminación el comienzo del romance de la pérdida de Antequera (nº 39):

Mañanita era mañana al tiempo que alboreaba
gran fiesta hacen los moros por la valla de Granada
aquel que amigas tenía allí se le acercalaba
y el que no la tenía procuraba de alcanzarla".

D. Estilo épico-lírico

El tercer constituyente fundamental de un género histórico es su estilo característico. En el caso del romance viejo don Ramón Menéndez Pidal lo caracterizó como estilo épico-lírico, ya que tenía un conjunto de recursos propios del origen épico del género y otro conjunto de recursos propios de la influencia lírica que su soporte musical aportaba.

Vamos a repasar rápidamente las principales herencias épicas del estilo épico-lírico de los romances, que son en síntesis el estilo formular épico y el uso de los tiempos verbales.

1. *El estilo formular épico* pasa al romance tal como venía utilizándose en los cantares de gesta. Por ello, encontramos abundantes fórmulas utilizadas para localizar la acción. "Cuándo es de día o cuándo las noches son", dice el romance del prisionero (nº 67) utilizando una clara fórmula inclusiva. Siguiendo con el mismo romance también en él aparecen las fórmulas para la descripción del personaje mediante comparaciones tópicas y formulares:

   Cabellos de mi cabeza   lléganme al corvejón,
   los cabellos de mi barba   por manteles tengo yo,
   las uñas de las mis manos   por cuchillo tajador.

   Destacan en estos tópicos formulares las descripciones de ropas o armas, como en esta descripción del arma del Infante vengador (nº 60):

   Helo, helo, por do viene   el infante vengador,
   caballero a la jineta   en un caballo corredor,
   su manto revuelto al brazo,   demudado la color
   y en la su mano derecha   un venablo cortador;
   con la punta del venablo   sacarían un arador,
   siete veces fue templado   en la sangre de un dragón
   y otras tantas fue afilado   porque cortase mejor;
   el hierro fue hecho en Francia   y el asta en Aragón;
   perfilándoselo iba   en las alas de su halcón.

   Y las descripciones de lugares palaciegos o magnificados por la imaginería popular, tal como muestra el romance de Rosaflorida y Montesinos (nº 53)

   En Castilla está un castillo   el cual dicen Roca Frida:
   al castillo llaman Roca   y a la fuente llaman Frida;
   las almenas tiene de oro,   paredes de plata fina,
   entre almena y almena   está una piedra zefira:
   tanto relumbra de noche   como el sol desque salía.

   Igualmente las acciones se pueden relatar utilizando fórmulas, en este caso comparativas:

   Si lo hacía el buen rey,   hácelo como señor;
   si lo hace el carcelero,   hácelo como traidor. (El prisionero, nº 67)

   Otros elementos propios del relato, como la introducción del diálogo utilizan expresiones formulares: "Oído lo había el rey,...". En este sentido habrá abundantes expresiones formulares de saludo, de insulto o de enfrentamiento, muchas de ellas basadas en oposiciones formulares antitéticas del tipo: "no...sí": "no de trucha ni salmón, /sino de una lima sorda   y de un pico tajador" (El prisionero, nº 67). Hemos visto un enfrentamiento tópico entre Alfonso VI y el Cid en el romance de las almenas de Toro (nº 8). Cabe ver ahora cómo se destaca antitéticamente a Rodrigo del resto de castellanos mediante oposiciones formulares en los tópicos de la descripción de armas y ropas en el romance Cabalga Diego Laínez (nº 14):

   Cabalga Diego Laínez   al buen rey besar la mano;
   consigo se los llevaba   los trecientos hijos dalgo,
   entr' ellos iba Rodrigo   el soberbio castellano.
   Todos cabalgan a mula,   solo Rodrigo a caballo;
   todos visten oro y seda,   Rodrigo va bien armado;

todos espadas ceñidas,   Rodrigo estoque dorado;
todos con sendas varicas,   Rodrigo lanza en la mano;
todos guantes olorosos,   Rodrigo guante mallado;
todos sombreros muy ricos,   Rodrigo casco afilado
y encima del casco lleva   un bonete colorado.

Por último, el romancero viejo se llena de epítetos épicos en la calificación de sus personajes y lugares. En un tema tan poco épico como el del romance del prisionero (nº 67), podemos encontrar los siguiente epítetos épicos o fórmulas adjetivales equivalentes: "yo, triste cuitado,   que vivo en esta prisión", "una avecilla   que me cantaba al albor, "el buen rey", "un pájaro hablador". En el ejemplo anterior de Cabalga Diego Laínez (nº 14) destaca el precioso epíteto épico "Rodrigo el soberbio castellano". Y en el anterior del Infante vengador (nº 60) se han destacado los tres elementos básicos de la venganza con sendos epítetos épicos: "el infante vengador", "el caballo corredor" y "un venablo cortador".

2. *El uso de los tiempos verbales* en el romancero viejo es arcaico por venir de usos lingüísticos de la épica. Destaca en este uso el llamado imperfecto del romance, esto es, la utilización de un imperfecto de indicativo con valor propio de pasado o impropio de presente con el fin de asegurar la rima (ya que el final del verbo suele coincidir con los verbos conjugados en imperfecto). Veamos un ejemplo, el romance de la penitencia de don Rodrigo (nº 27):

Después qu'el rey don Rodrigo   a España perdido había
íbase desesperado   por donde más le placía;
métese por las montañas   las más espesas que vía
porque no le hallen los moros   que en su seguimiento iban.
Topado ha con un pastor   que su ganado traía;
díjole: - Dime, buen hombre,   lo que preguntarte quería:
si hay por aquí poblado   o alguna casería
donde pueda descansar,   que gran fatiga traía.-
El pastor respondió luego   que en balde la buscaría,
porque en todo aquel desierto   sola una ermita había,
donde estaba un ermitaño   que hacía muy santa vida. [...]
El ermitaño ruega a Dios   por si le revelaría
la penitencia que diese   al rey que le convenía;
fuele luego revelado   de parte de Dios un día,
que le meta en una tumba   con una culebra viva,
y esto tome en penitencia   por el mal que hecho había.
El ermitaño al rey,   muy alegre se volvía;
contóselo todo al rey   cómo pasado lo había.
El rey, d'esto muy gozoso,   luego en obra lo ponía:
métese como Dios mandó   para allí acabar su vida.
El ermitaño muy santo   mírale al tercero día. [...]
Después vuelve el ermitaño   a ver ya si muerto había;
halló que estaba rezando   y que gemía y plañía.
Preguntóle cómo estaba: - Dios es en la ayuda mía;
–respondío el buen rey Rodrigo–,   la culebra me comía;
cómeme ya por la parte   que todo lo merecía,
por donde fue el principio   de la mi muy gran desdicha.-
El ermitaño lo esfuerza,   el buen rey allí moría.
Aquí acabó el rey Rodrigo,   al cielo derecho se iba.

En cuanto a los elementos originales del estilo épico-lírico destaca *la intensificación del ritmo* por acumulación de recursos de reiteración. Así, en los romances aparecen y se acumulan diversas figuras

de reiteración que intensifican su ritmo y reiteran sus motivos y contenidos. Repasamos sus principales figuras que son el paralelismo, el bimembrismo, la anáfora, la antítesis y las enumeraciones. Estas figuras pueden darse aisladamente o de forma acumulada entre sí.

1. Encontramos abundantes *paralelismos*, como en el romance de Moriana y Galván (nº 54):

–¿Qu'es esto, la mi señora? ¿Quién os ha hecho pesare?
Si os enojaron mis moros luego los haré matare,
o si las vuesas doncellas, harélas bien castigare
y si pesar los cristianos yo los iré conquistare.
Mis arreos son las armas, mi descanso el peleare,
mi cama, las duras peñas, mi dormir, siempre velare.
–Non me enojaron los moros, ni los mandís vos matare,
ni menos las mis doncellas por mí reciban pesare,
ni tampoco los cristianos cumple de los conquistare,

2. En muchas ocasiones este paralelismo se refuerza con el *bimembrismo*, como en este ejemplo del romance Hermanas reina y cautiva (nº 63):

Jarifa, la perra mora, señora de gran valía,
dice que tiene deseos de una cristiana cautiva.
Echaron mares abajo, echaron mares arriba
y encuentran al rey de Flores y a su mujer que venían
de cumplir una promesa de Santiago de Galicia
de pedir al Dios del cielo que les diese niño o niña.
Al rey de Flores mataron y a su mujer la cautivan;
les llevaron a entregar a la reina de Turquía.

3. Fundamental en el ritmo y el estilo del romance es el abundante uso de la *anáfora*. Muy recordada es la anáfora de "cuando" en el comienzo del romance del prisionero (nº 67):

cuando canta la calandria y responde el ruiseñor,
cuando los enamorados van a servir al amor

Fácil es encontrar este recurso en abundantes romances. Sírvanos de ejemplo el romance de Alfonso V y la conquista de Nápoles (nº 34):

Miraba de Campoviejo el rey de Aragón un día,
miraba la mar de España cómo menguaba y crescía;
miraba naos y galeras, unas van, otras venían;
unas venían de armada, otras de mercadería,
unas van la vía de Flandes, otras la de Lombardía;
esas que vienen de guerra, ¡oh cuán bien le parescían!
Miraba la gran ciudad que Nápoles se decía;
miraba los tres castillos que la gran ciudad tenía:
Castel Novo y Capuana, Santelmo, que relucía;
aqueste relumbra entr'ellos como el sol de mediodía.
Lloraba de los sus ojos, de la su boca decía:
–¡Oh, ciudad, cuánto me cuestas por la gran desdicha mía!
Cuéstame duques y condes, hombres de muy gran valía;
cuéstasme un tal hermano que por hijo le tenía;
cuéstasme veinte y dos años, los mejores de mi vida,
que en ti me nascieron barbas, y en ti las encanescía.

4. Si es difícil encontrar un romance sin diálogo, casi igual podríamos decir de encontrar un romance sin *antítesis*. Las oposiciones,

aisladas o en series, son una constante del estilo del romancero viejo. Veamos un ejemplo vinculado al tópico formular del enfrentamiento entre un protagonista armado y un antagonista desprevenido, tomado del romance Castellanos y leoneses (nº 23):

–Eso que decís, buen rey, véolo mal aliñado:
vos venís en gruesa mula, yo en ligero caballo;
vos traéis sayo de seda, yo traigo un arnés tranzado;
vos traéis alfanje de oro, yo traigo lanza en mi mano;
vos traéis cetro de rey, yo un venablo acerado;
vos con guantes olorosos, yo con los de acero claro;
vos con la gorra de fiesta, yo con un casco afinado;
vos traéis ciento de mula, yo trescientos de caballo.-

Puede observarse cómo en este caso la antítesis se suma al paralelismo bimebre y anafórico.

5. Por último el ritmo y la expresión de los romances viejos utilizan abundantemente la *enumeración*, esto es, el listado de al menos tres elementos relacionados formando una lista. Obsérvese esta figura en el romance de la visión de Rodrigo (nº 26) en la que los elementos, el ambiente cortesano y los resultados de la derrota se reiteran con sendas enumeraciones:

Los vientos eran contrarios, la luna estaba crescida,
los peces daban gemidos por el mal tiempo que hacía
cuando el rey don Rodrigo ...junto a la Cava dormía,
dentro de una rica tienda...de oro bien guarnescida;
trescientas cuerdas de plata que la tienda sostenían.
Dentro había cien doncellas vestidas a maravilla;
las cincuenta están tañendo con muy extraña armonía,
las cincuenta están cantando con muy dulce melodía.
Allí hablara una doncella que Fortuna se decía:
–Si duermes, rey don Rodrigo, despierta, por cortesía
y verás tus malos hados, tu peor postrimería
y verás tus gentes muertas y tu batalla rompida
y tus villas y ciudades destruidas en un día,
tus castillos fortalezas, otro señor los regía.

2.3. Clasificación de los romances

A. Criterios de clasificación de los romances

No hay en la crítica unos criterios uniformes para clasificar los romances. Basta con ver el índice de cualquier antología de romances para comprobar esta heterogeneidad crítica. Es más, en las distintas catalogaciones de los romances se mezclan clasificaciones temáticas (romances sobre materia de Francia, romances caballerescos, romances novelescos) con clasificaciones según el origen (romances épicos, históricos, bíblicos, etc.).

La clasificación más generalizada utiliza un criterio mixto con dos tipos según su origen y un tercer tipo temático:

- Romances épicos.
- Romances históricos.
- Romances novelescos.

Frente a esta clasificación mixta, proponemos una clasificación exclusiva según el origen tradicional de los romances. En ella encontramos tres posibles orígenes en cualquier romance con independencia de su proceso evolutivo:

1. *Romances épicos*. Son los que provienen de la tradición épica, bien porque se hayan desgajado directamente de los cantares de gesta bien porque recreen o desarrollen sus personajes o motivos. Suelen agruparse en los ciclos épicos a los que pueden vincularse según su cantar de gesta originario. Se distinguen en ellos dos subtipos: los romances de épica nacional y los romances carolingios (o de materia de Francia).

2. *Romances históricos*. Los romances históricos son aquellos que nacen para relatar un acontecimiento real, histórico. En ellos se distinguen dos subtipos: los romances noticieros, que relatan cualesquiera acontecimientos históricos de los reinos cristianos, y los romances fronterizos, especializados temáticamente en el relato de la Guerra de Granada.

3. *Romances literarios*. Entendemos por romance literario aquel que proviene de fuentes literarias orales o escritas que no sean épicas. Nos encontramos así con romances nacidos de la literatura oral tomados del folclore tradicional (como son aquellos que provienen de la baladística europea o de la lírica tradicional) o nacidos del oficio de los juglares (como son los romances de aventuras o los romances musicales épico-líricos). Por otro lado, tenemos romances de origen literario basados en fuentes escritas (recreadas con mayor o menor libertad). Es el caso de los romances caballerescos o bretones basados en la materia de los libros de caballería (o materia de Bretaña), los romances bíblicos o los romances clásicos (o de materia de Roma) basados en historias sobre la antigüedad clásica.

En forma esquemática podíamos recoger esta propuesta de clasificación en los siguientes téminos:

- Épicos: ciclos épicos.
  - Épica nacional.
  - Carolingios.
- Históricos: acontecimiento real.
  - Noticieros.
  - Fronterizos.
- Literarios: de fuente literaria no épica.
  - Oral:
    - Folclóricos: baladística europea y lírica tradicional.
    - Juglarescos: romances de aventuras originales y romances épico-líricos.
  - Escrita:
    - Caballerescos o bretones.
    - Bíblicos.
    - Clásicos.

Renunciamos, como se ve, al tipo de romance novelesco, muy utilizado por la crítica. La razón de renunciar al tipo de romance novelesco viene dada porque en él se utiliza un criterio temático muy discutible. Novelesco viene a significar narrativo, pero todos los romances son narrativos, no hay ningún relato que sea más narrativo que otro. Si por novelesco entendemos narración ficticia, tan ficticio es el relato de un romance épico, por ejemplo el del rey Búcar sobre Valencia (nº 17), como el de un relato tópicamente novelesco, en este caso el de don Bueso y su hermana (nº 64). Es más, hay versiones de romances históricos o bíblicos tan transformados que en ellos es difícil reconocer su historia original al haber sido deformada con

múltiples elementos ficticios. Compárese a este respecto las dos versiones del romance sobre la muerte del príncipe Juan incluidas en la antología de Paloma Díaz-Mas (nº 36) o cualquiera de las versiones del romance de Tamar y Amnón vivas en la tradición moderna (nº 96).

De hecho, si atendemos al proceso evolutivo del romancero, cualquier romance con independencia de su origen terminaría siendo un romance novelesco, esto es, meramente narrativo, con una narración independiente de su origen histórico o literario. Por eso, en las diferentes clasificaciones que hace la crítica suele clasificar a los romances según su origen reconocible en épicos e históricos y el resto los suele distribuir entre aquellos cuya fuente es claramente reconocible (romances bíblicos y caballerescos o bretones) y aquellos otros cuya fuente es desconocida o irreconocible, para los que se utiliza el término de novelescos.

Frente a este uso crítico, nosotros preferimos reservar el término de romance novelesco para referirnos a un fenómeno inevitable en la vida tradicional de los romances: su proceso de novelización. Por ello, para nosotros los romances novelescos son aquellos romances cuya narración ficticia no tiene fuente conocida (sea esta folclórica o literaria) y aquellos otros que, siendo de origen conocido (épico, histórico o literario) han sido transformados por su reelaboración tradicional a lo largo de su evolución hasta el punto de ser irreconocible su fuente original. En definitiva, para nosotros el término romance novelesco es equivalente a romance de origen imposible de determinar o romance en su último estadio evolutivo de vida tradicional.

Por ello, estudiaremos los romances épicos, históricos y literarios, y en lugar de estudiar los romances novelescos, estudiaremos el proceso novelizador que afecta a todos los romances por su vida tradicional.

B. Romances épicos

Los romances épicos provienen de la materia propia de los cantares de gesta. Se caracterizan por su fuerte carácter fragmentario. Este carácter puede observarse en el romance de Fernán González y el rey (o Castellanos y leoneses, nº 23), que termina anunciando un diálogo que no se transcribe:

Mensajero se le hace   a que cumpla su mandado;
el mensajero que fue   d'esta suerte le ha hablado.

Este carácter fragmentario hace que los romances puedan generalmente agruparse en series temáticas que reproducen de manera más o menos completa el contenido de antiguos cantares. En el caso de Fernán González, los romances antologados por Paloma Díaz-Mas permite reproducir el enfrentamiento armado entre Castilla y León mediante el cual el vasallo rebelde consigue la independencia de Castilla (nº 23, 24 y 25). Este episodio épico fue ocultado por el *Poema de Fernán González* y por la prosificación de la *Estoria de España*, aunque sí que aparecía en la prosificación de la *Crónica de 1344* y en el inicio de las *Mocedades de Rodrigo*.

Los motivos temáticos que dominan en los romances épicos son la venganza familiar y el vasallo rebelde, propios de la materia épica de la que parten. Hemos visto tranformada una batalla épica en un romance de venganza familiar en el rey Búcar sobre Valencia (nº 17) y acabamos de referirnos al episodio de vasallo rebelde con el que el romancero recoge la figura épica de Fernán González.

Los romances épicos más antiguos mantienen un arcaísmo métrico evidente en el uso de la e paragógica y, sobre todo, en mantener

varias asonancias (generalmente dos) a lo largo del romance. En esta irregularidad, observable en el romance del Llanto de Gonzalo Gustioz (nº 3) donde se inicia el romance con una rima en a-e (con e paragógica) y se cambia a a-a en el verso veinticinco, se advierte cómo el cantar épico se ha roto incluyendo dos tiradas y no solo una en el romance original. Con el tiempo estos fragmentos se uniformarían en una sola rima, por lo que los romances épicos pronto desecharon el uso inicial de varias rimas frente a lo que muestran estos ejemplos antiguos.

Junto a los romances de épica tradicional, se fueron desarrollando otros romances de épica erudita, denominados a menudo cronísticos por tomar su contenido de las crónicas. De hecho, Lorenzo de Sepúlveda publicó un *Cancionero de romances sacados de las crónicas* (hacia 1549) donde se mezclaban romances viejos y romances nuevos debidos a su pluma. La crítica discute el origen épico o cronístico de los romances sobre don Rodrigo. Aunque es indiscutible su carácter de romances viejos tradicionales, los romances sobre don Rodrigo parecen derivar más de fuentes cronísticas que de fuentes épicas perdidas. La fuerte moralización que se advierte en la pérdida de España por una conducta libidinosa (nº 25 y 26) y la penitencia de don Rodrigo ante tal pecado (nº 27) hacen pensar más en fuentes escritas que folclóricas. No obstante, suele seguir dominando la consideración de estos romances como épicos.

En su desarrollo evolutivo se advierte cómo los romances de épica hispánica sufren a lo largo del tiempo un proceso de novelización cortesana. En el romance del rey Búcar sobre Valencia (nº 17) el ejemplo es evidente. La antigua batalla para librar a Valencia del peligro sarraceno se transforma en un diálogo galante de cortejo de corte entre Búcar y la hija del Cid que se resuelve con un enfrentamiento personal propio de las justas cortesanas.

En la épica carolingia la novelización, más que cortesana, será aventurera, de desarrollo de nuevos detalles y episodios ficticios. Se procede a una progresiva hispanización observable en el desarrollo de episodios de tradición hispana diferentes de la *Chanson de Roland*, como es el caso de la muerte de don Beltrán (nº46), ya mencionado en la nota emilianense, o el desarrollo de nuevos personajes y episodios como es el caso de Durandarte, primo de Montesinos y nombre de la espada de Roldán en la *Chansón*. Durandarte llega a protagonizar episodios como el romance Belerma (nº 47) que serán recordados en *El Quijote*.

También la épica carolingia se va a ir acrecentando mediante aventuras pseudocarolingias que procediendo de otras fuentes épicas o baladísticas francesas o europeas se emparentan con la corte del emperador Carlomagno. Así ocurre con romances como los protagonizados por Guarinos (nº 48) o Gaiferos (nº50).

Aunque suelen tratarse como romances épicos los romances bretones o caballerescos (nº 58, 59 y 61), por no provenir de fuentes directamente épicas, sino de literatura caballeresca surgida a partir de la denominada materia de Bretaña, preferimos considerarlos romances literarios.

C. Romances históricos

Los romances históricos desarrollan la antigua función noticiera de la épica: nacen para relatar un suceso histórico de importancia para las comunidades que los acogen en su folclore tradicional. Como ocurre con la prensa actual, muchos de los romances noticieros de la época debieron morir tras cumplir su función informativa. Sin embargo, otros por diversas motivaciones permanecieron vivos en la memoria colectiva más allá del acontecimiento histórico sobre el que informaron.

Ello se debe a la especial forma que adopta la información en los romances noticieros. Veamos un ejemplo de temática extremeña, el romance de los Infantes de Aragón:[15]

> Alburquerque, Alburquerque,   bien mereces ser honrado
> en ti están los tres infantes   hijos del rey don Fernando.
> Desterrélos de mis reinos,   desterrélos por un año;
> Alburquerque era muy fuerte,   con él se me habían alzado.
> ¡Oh don Álvaro de Luna,   cuán mal que me habías burlado!
> dijísteme que Alburquerque   estaba puesto en un llano,
> véole yo cavas hondas   y de torres bien cercado;
> dentro mucha artillería,   gente de pie y de caballo,
> y en aquella torre mocha   tres pendones han alzado:
> el uno por don Enrique,   otro por don Juan, su hermano,
> el otro era por don Pedro,   infante desheredado.
> Álcese luego el real   que excusado era tomarlo.

El romance relata el levantamiento del sito de Alburquerque por parte del ejército de Juan II enfrentado a los Infantes de Aragón. Se trata de un episodio de la Guerra civil entre bandos nobiliarios castellanos en el s. XV sucedido en el año 1430 (“hijos del rey don Fernando[...]/don Álvaro de Luna”). Obsérvese que el romance, aunque da cuenta de la noticia (se abandona el cerco de Alburquerque: “Álcese luego el real/ que excusado es tomarlo”), se detiene a interpretar los hechos relatando el porqué del asedio fallido (“Oh don Álvaro de Luna, cuán mal que me habías burlado!/ dijísteme que Alburquerque estaba puesto en un llano”). En este sentido, los romances noticieros más que difundir una noticia, explican el sentido de la noticia que ya se conoce y le dan un sentido político o moral que hace que permanezca vigente el romance en la vida tradicional de la comunidad.

Para mantener esta vida los romances históricos van progresivamente novelándose hasta terminar rompiendo con el acontecimiento originario. Ello era muy visible en el caso de la muerte del príncipe Juan (nº 36) que llega a ser un rey moro granadino en los romances sefardíes del XIX y el XX.

De gran interés artístico es el caso de las dobles versiones conservadas de romances históricos: versión larga y versión corta. Las versiones largas, generalmente romances escena, desarrollan con cierto detallismo la noticia. Así cabe advertirlo en el romance sobre Isabel de Liar (nº 33), trasunto literario de la histórica Isabel de Castro mandada asesinar por Alfonso IV de Portugal en 1355. La versión larga relata cómo la protagonista ve llegar un cortejo de caballeros a su prisión quienes le informan que ha de morir. Le ofrecen confesión y tras ella Isabel les dirige un patético lamento por sus hijos que quedarán desamparados. El romance ya novelizado, pues ha perdido el nombre de los personajes históricos, tiende a cerrar su historia como es propio de los procesos de novelización:

> Tiéndenla en un repostero   para habella de degollare.
> Así murió esta señora   sin merescer ningún mal.

Frente a esta versión larga, la versión corta condensa la acción y concluye con un lamento de la protagosita en el que intensifica el patetismo de su muerte y la injusticia que sufre:

15 El texto está tomado de la antología *El Romancero viejo*, ed. M. Díaz Roig, Madrid, Cátedra, 1976, ya que este romance no está recogidoen la antología de Paloma Díaz-Mas.

Yo m'estando en Coimbra a prazer y a ben folgar
por los campos de Mondego caballeros vi asomar.
Desque yo los vi, mesquina, luego vi mala señal,
qu' el corazón me decía lo que traían en voluntad.
Cerquéme de mis hijuelos para los ir a buscar
porque la inocencia dellos los moviese a piedad;
púseme delante el rey con muy grande humildad,
tristes palabras diciendo no cesando de llorar:
–Si no te duele mi muerte, duélate la tierna edad
destos hijos de tu hijo que habrán de mí soledad

Cabe observar que la versión breve intensifica no solo los valores emotivos del relato, sino que con su narración abrupta incrementa el valor testimonial al implicar al receptor en la historia que él mismo ha de concluir identificándose empáticamente con los sentimientos de la protagonista.

Con ello, se subraya una función de gran importancia en el romancero histórico: la función propagandística de los romances. Conocemos que existieron romances a favor de Pedro I que no han llegado hasta nosotros, salvo un perdido romance del que quedan escasos versos: "Mi compadre Gómez Arias / qué mal consejo me dio [...]. Nunca viera xaboneros / tan bien vender su xabón [...]. A ellos, compadre, a ellos / que ellos xaboneros son". Diego Catalán analizando estos versos concluyó:

> El romance de los "jaboneros", hasta ahora tan enigmático, puede unirse a la lista de los más viejos romances históricos. Compuesto en 1357 para cantar la victoria de los realistas sevillanos sobre don Juan de la Cerda, es muestra preciosa del género noticiero. Su visión de los acontecimientos hostil a los enemigos del rey don Pedro, frente a la mayor parte de los romances conocidos, que son claramente hechura del partido Tratamara, nos evidencia la existencia de una guerra civil romancística durante los propios años del reinado de Pedro I. Catalán D. (1969:81)

La propaganda a favor de Pedro I se ha perdido casi totalmente, pero no la justificación de la usurpación del trono por parte de Enrique II que se reitera en los romances históricos conservados sobre Pedro I. En el romance de la profecía del rey don Pedro (nº 30) se profetiza su muerte por castigo divino si sigue siendo injusto (como testimonia el romance sobre la muerte del maestre de Santiago,nº 31):

A grandes voces decía: —Morirás, el rey don Pedro,
que mataste sin justicia los mejores de tu reino;
desterraste a la tu madre, a Dios darás cuenta d' ello;
tienes presa a doña Blanca, enojaste a Dios por ello
y si tornares con ella darte ha Dios un heredero
y si no, sepas por cierto, te verná desmán por ello:
serán malas las tus hijas por tu culpa y mal gobierno
y tu hermano don Enrique te habrá de heredar el reino;
morirás a puñaladas, tu casa será el infierno

El romance de de la muerte de doña Blanca (nº 32) certificará la infamia del rey don Pedro, justo merecedor del castigo divino que no será otro que su sustitución en el trono por su hermano. La justificación y legitimación del nuevo rey usurpador, Enrique II, no puede ser más eficaz en la Castilla del siglo XIV.

Junto a los romances noticieros que relatan los acontecimientos históricos de los reinos cristianos (Castilla, Aragón, Portugal, etc.) surge una especialización de los romances históricos: los romances

fronterizos. Estos relatan en exclusiva las guerras contra el reino de Granada (de ahí su carácter de fronterizos). La crítica señala dos épocas creativas en el romancero fronterizo: la dominada por la figura de Fernando de Antequera (finales del XIV y principios del XV) y la iniciada a mediados del XV y desarrollada en el reinado de los Reyes Católicos (finales del XV). En la primera época (romances nº 37, 38, 39, 40, 41) dominan los romances de aventura colectiva, frente a la segunda (romances nº 42, 43, 44) en la que prima la aventura individual.

En cuanto a los temas, se relatan la toma y cerco de ciudades (Baeza, Antequera, Álora, Alhama, Baza), diversas correrías de frontera y diversos retos de paladines cristianos como el maestre de Calatrava, don Ponce de León o Garcilaso de la Vega, la aproximación del ejército cristiano a Granada y la pérdida definitiva de Granada por los moros. En este desarrollo temático destaca la progresiva presencia de la maurofilia, del elogio y admiración del enemigo, que en términos progagandísticos sirve para acrecentar el valor de las victorias conseguidas. Sirva de ejemplo el conocido romance de Abenámar (nº 40) en el que el rey castellano se enamora de Granada.

D. Romances literarios

Los romances literarios se caracterizan por proceder de una fuente literaria (oral o escrita) que ha sufrido una recreación tradicional. Esta recreación tradicional puede haber sido mayor o menor, según el grado de popularización y de tradicionalidad que hayan tenido las versiones conservadas. Sirva de ejemplo el romance de *Tamar y Amnón* (nº 96) que tiene una fuente bíblica muy conocida: el segundo libro de Samuel, capítulo 13, versículos 1 al 34. La popularidad de este romance la acreditan las 174 versiones tradicionales recogidas en un único estudio por Manuel Alvar (1970). En las versiones que recoge es patente la diversa transformación recreadora ya en sus primeros versos. Veamos unos ejemplos representativos:[16]

- Por los pasillos del rey iba la linda Altamara, /derechita como un pino, relumbra como una espada (Zaragoza). Esta versión da un posible nombre arabizado de la protagonista (Tamar) y subraya con imágenes populares su belleza.
- Un rey moro tenía un hijo que Tranquilo se llamaba / se enamoró de Tamare siendo su querida hermana. (Linares). La versión reescribe el nombre de los personajes con mayor (Tamare) y menor (Tranquilo, vulgarización de la contaminación de Tarquino) fidelidad a su fuente. En ella, como en el resto que no comentamos, se da la localización propia de lo fantástico y mágico en el imaginario popular: la morería, la tierra y el tiempo del rey moro.
- Un moro tenía un hijo que Tarquino se llamaba / y un día por altas mares se enamoró de su hermana. (Andalucía). En esta versión se da un nombre clásico, Tarquino, por posible contaminación con el romance clásico protagonizado por él como ejemplo de violador lujurioso, y el nombre Altamara (posible arabización del bíblico Tamar) se reinterpreta en un sin sentido “altas mares” por paronomasia.
- El rey moro tenía un hijo que Pepito se llamaba /y al bajar del automóvil se enamoró de su hermana. (La Mancha). La plena recreación actualizadora del nombre del protagonista, Pepito, y del instrumento de seducción (el automóvil) habla por sí misma.

16 Tomados del estudio de Manuel Alvar *El romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, Planeta, 1970.

- El rey moro tenía un hijo que Tranquilo se llamaba;/ a la edad de quince años se enamoró de su hermana. (Haro). En esta versión se da el nombre vulgarizado de Tranquilo por el clásico Tarquino y se subraya un elemento de gran interés en la versión: la adolescencia (a la edad de quince años).
- El rey moro tenía un hijo más hermoso que la plata;/ a la edad de quince años se enamoró de su hermana. (Peñaranda). Esta versión renuncia a los nombres en su comienzo para dar solo sus funciones de tipo y subraya el motivo de la edad como la versión anterior.
- El rey tenía dos hijos que los quería en el alma: / uno se llamaba Altomor, otro la linda Altamara. /El pícaro de Altomor se enamoró de su hermana. (Oviedo). La posible arabización de Tamar se extiende a su hermano con una pseudo versión masculina: Altomor. En su caracterización Altomor se moderniza como "pícaro".
- Un rey tenía una hija que se llamaba Tamara,/ era blanca como la leche y encarnada como grana, /hasta un hermano que tiene de ella se enamoraba (León). Esta versión se mantiene aún bastante fiel a la original, aunque se pierde el carácter histórico del rey David y se recrea la belleza de la protagonista con imágenes propias de la cultura popular.

Esta variada posibilidad de recreación tradicional de la fuente cabe advertirla en todos los romances literarios dentro cada uno de ellos de la propia tradición creativa de su fuente y de su diverso estado de evolución novelizadora.

Atendiendo a sus fuentes, encontramos en los romances literarios un conjunto de romances bretones o caballerescos que desarrollan temas o personajes vinculados a la materia de Bretaña, esto es, a las aventuras del rey Arturo y sus caballeros y a los amores de Tristán e Isolda, prontamente unidos a la materia bretona en Europa. Estos romances destacarán en su recreación tradicional los aspectos caballerescos propios de la imaginería popular. Ello es claramente perceptible en el romance de Lanzarote y el orgulloso (nº 59) en el que se idealiza el trato cortesano recibido por tan buen caballero antes de que muestre con sus armas su valía:

Nunca fuera caballero   de damas tan bien servido
como fuera Lanzarote   cuando de Bretaña vino:
doncellas curaban d'él   y dueñas de su rocino,
esa dueña Quintañona,   ésa le escanciaba el vino,
la linda reina Ginebra   se lo acostaba consigo.

Los romances clásicos oscilan de las versiones más eruditas muy cercanas a la fuente y los de clara recreación anacrónica transponiendo al mundo clásico las instituciones y formas de vida medievales. Los romances 100 y 101 se mantienen fieles a su fuente en el relato de la historia del rey Tarquino y del incendio de Roma por Nerón. Por su parte la muerte de Alejandro (nº 97) se relata con el motivo tradicional del diagnóstico faltal del médico famoso (como ocurre en el romance de la muerte del príncipe Juan, nº 36). Los romances sobre la historia de Troya (98 y 99) narran con cierta fidelidad la historia pero con ambientaciones e instituciones (reyes, duques, etc.) medievales. En este sentido el Juicio de Paris (98) presenta mayor anacronismo que el robo de Elena (nº 99).

Los romances bíblicos han sido objeto por lo general, al menos en sus versiones más populares, de una profunda novelización folclórica o devocional. La primera de ellas es la que hemos advertido en el

romance de Tamar y Amnon (nº96) en la que la historia se transforma en suceso folclórico. La segunda intensifica la devoción mediante un acercamiento popular a los temas y motivos bíblicos. Un ejemplo de ello es en el conocido romance tradicional (y todavía vivo en el folclore actual como villancico navideño) de la huida a Egipto o la Virgen y el ciego que recrea la tradición de milagros relatada por los evangelios apócrifos. Veamos una versión extremeña recogida hacia 1903:[17]

> Camina la Virgen pura,   comina para Belén
> y en el medio del camino   pide el niño qué beber.
> –Agua no te doy, mi niño;   agua no te doy, mi bien,
> Que vienen los ríos turbios   y los arroyos también.–
> Allí arribita, arribita,   hay un verde naranjero;
> es un ciego el que le guarda   de ciego no puede ver.
> –Ciego, ¿me da una naranja   para el niño entretener?
> –Entre usted, la gran señora,   corte la que sea menester.–
> La Virgen, como era humilde,   no cortó na más que tres:
> una para su niñito,   otra para san José
> y otra, que quedó en sus manos,   para la Virger goler.
> Conforme la fue cortando   volvían a florecer
> Y el ciego, que nunca vio,   este milagro le ve:
> –¿Quién ha sido esa señora   que me ha hecho tanto bien?
> Me ha dado luz en los ojos   y en el corazón también.

Muchos romances literarios proceden de fuentes orales folclóricas. Destacan en ellos aquellos que coinciden en sus temas y motivos con otros similares tratados por la baladística europea. Así ocurre con el romance de Espinelo (nº 62) que trata el motivo folclórico de la reina que pare mellizos y abandona a uno para no parecer adúltera. Este tema también es tratado por poemas franceses e italianos. O el tema de la bella en misa (nº 86) cantado en diversas baladas europeas. Directamente folclórica puede ser la fuente del romance de la Infantina (nº 90) que desarrolla motivos mágicos vinculados a una divinidad folclórica de los árboles.

En los romances literarios de fuente oral folclórica cabe incluir un conjunto de romances de clara influencia popular. Son los romances rústicos, nacidos de los trabajos diarios del mundo rural y de sus formas más vulgares de vida. En este sentido el romance de la dama y el pastor (nº 82) muestra una parodia del servicio de amores utilizando los elementos propios del mundo rústico pastoril. Otro conjunto de romances literarios de clara influencia popular son aquellos cuyo contenido y forma están muy vinculados a la lírica tradicional. Así ocurre con el romance de Moraima (nº 83) en el que puede que se haya adaptado un posible cantar popular árabe o la bella malmaridada (nº 77) que trata un tema muy utilizado por los villancicos castellanos.

Junto a estos romances literarios de fuentes orales folclóricas hay que señalar la presencia de ciertos romances con influencias de la poesía cortesana culta, romances en ocasiones denominados trovadorescos, aunque no sea directamente de autor culto conocido. Así se considera al romance Fontefrida (nº 91). También se advierte esta influencia culta en el significado lírico adquirido por ciertos romances de aventuras al ser acortados, generalmente por razones musicales como ocurre con el romance Rosafresca (nº 73), el romance del Infante Arnaldos (nº 63) y la versión trunca del romance del prisionero (nº 64). En ellos

17 Versión tomada de *El Romancero Tradicional Extremeño. Las primeras colecciones [1809-1910]*, ed. L. Casado de Otaola, Mérida, Asamblea de Extremadura-Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1995.

la aventura cortesana y el servicio de amores cultos influyen en el original relato popular de aventuras. En estos romances, denominados también épico-líricos o líricos, domina el fragmentarismo extremo y la musicalidad.

Por último hemos de recoger aquí un conjunto de romances de fuentes literarias orales de naturaleza juglaresca. Son romances de aventuras entendidas como relatos de historias ficticias con tramas de acontecimientos insólitos sin vinculación real concreta. Estas historias se desarrollan con motivos propios del imaginario popular. Así tenemos romances como don Bueso y su hermana (nº 64) que coincide en su relato con un poema épico austriaco, el *Kudrun* del siglo XIII, y que tiene abundante presencia en la poesía europea. El tema pudo llegar a España a través de Francia pero sus versiones muestran una recreación desde un modelo poético conocido: los romances fronterizos. Ello puede mostrar una recreación profesional posiblemente debida a un juglar. Clara es la presencia de los juglares en el desarrollo de romances de gran extensión como es el caso del romance del conde Alarcos (nº 72), de origen castellano. Caracteriza así a este romance su editora Paloma Díaz-Mas:[18]

> se trata de una auténtica novelita en verso producto de una elaboración juglaresca. Así lo demuestran su excepcional longitud, algunas variantes entre los textos impresos que indican una clara intervención consciente y algo tan característicamente «de autor» como que los personajes no sean meros tipos, sino que presenten un perfil psicológico no por escueto menos humanizado; ello es especialmente claro en el caso del personaje del rey, que parece componer la figura del mal monarca arbitrario por debilidad.

2.4. Novelización de los romances tradicionales

A. Proceso novelizador tradicional

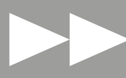
El contraste entre varias versiones históricas o diacrónicas de un mismo romance muestra cómo domina en ellas la progresiva novelización de sus tramas y personajes. De hecho, en las variantes históricas de un romance se puede advertir un conjunto de procesos comunes que, con independencia del origen del romance, trazan una continua evolución en la que los temas originales se van progresivamente transformando en una ficción selectiva y compleja.

Atendiendo a las huellas que esta evolución ha dejado en los textos conservados, se observa en cada una de las variantes individualizadas un primer proceso por el que la anécdota de la primera versión conocida por la comunidad se especializa mediante la ampliación de algunos de sus motivos. Esta especialización de la anécdota desarrolla, en segundo lugar, un proceso de aumento de la complejidad narrativa ampliando motivos, confundiendo versiones, añadiendo acciones, reinterpretando el significado y aún la propia trama del relato. Por último, una vez asimilada y recreada la versión inicial de un romance por parte de la comunidad se advierte la tendencia a su cierre narrativo, en un intento de asimilar el romance y anclarlo en la intrahistoria comunitaria.

En breve esquema podemos recoger este proceso evolutivo:

1. Especialización de la anécdota.
2. Complejidad narrativa.
3. Tendencia al cierre narrativo.

18 Nota introductoria a su edición del romance en *Romancero*, ed. P. Díaz Mas, Barcelona, Crítica, col. Biblioteca Clásica, 1994.

Vamos a ver en tres versiones extremeñas del romance de *Tamar y Amnón*, que es uno de los más extendidos en la tradición oral moderna, cómo se producen las fases de este proceso.

B. Especialización de la anécdota

Las versiones extremeñas del romance de Tamar provienen, en su difusión geográfica, de versiones andaluzas. Por ello, la primera versión que utilizamos es un romance malagueño que ofrece una narración condensada de la historia bíblica, centrada en el obligado relato del incesto, aunque ya ha sido transformado en la imaginación popular con la caracterización fantástica del imaginario árabe y con el protagonismo del Tarquino, violador clásico por antonomasia:

Un rey moro tenía un hijo que Tarquino se llamaba.
Un día por altas mares se enamoró de su hermana.
Viendo que no podía ser cayó malito en la cama.
Subió su padre a verlo un domingo de mañana.
–"¿Qué tienes, Tarquino mío, el Tarquino de mi alma?"
–"Padre, una calenturita que es muy mala de curarla."
–"¿Quieres que te mate un ave de esos que se crían en casa?"
–"Mátemelo usted, mi padre que me lo suba mi hermana,
Que no suba con compaña, que si no no hacemos nada,"
Como era veranito subía en enaguas blancas.
Al subir a la habitación se la ha sentado en la cama.
La cogió por la cintura y la echó sobre la cama.
Estando un día a la mesa su padre la recreaba.
–"Que se te sube el vestido como a una mujer casada."
A eso de los nueve meses, un domingo de mañana,
tuvo un hermoso niño que Tarquino se llamaba.[19]

La segunda versión, ya extremeña, es de Almendral (Badajoz, 1932):[20]

El rey moro tenía un hijo, más hermoso que la plata;
Trabajando en altas mares s'enamoró de su hermana.
Viendo que no podía ser, cayó malito en la cama
Con dolores de cabeza y una calentura mala.
Ha subido el padre a verlo - ¿Qué tienes hijo del alma?
–Tengo una calenturita qu'el corazón me traspasa.
–¿Quieres que te marte un ave, d'esos que vuelan por casa?
–Quiero una taza de caldo, que me la suba mi hermana;
Quiero que suba ella sola, ella sola, sin compaña,
Porque si compaña trae soy capá de rechazarla.
Como era en el verano ha subido en nagua blanca.
L'ha cogido por la mano y a la cama la tiraba.
–Hermano, si eres mi hermano, no me dejes deshonrada,
Que mientras que padre viva quiero ser mujer honrada.
–Has deshojado una rosa y has manchado un cristal fino,
Y ahora te van a poner en un tribunal divino.
Un día, sentada en la mesa, su padre la remiraba:
–¿Qué me miras, padre mío? –Hija, no te miro nada;
Las nalguas se te levantan como si fueras casada.
A eso de los nueve meses un niño llora en su casa:
–No llores, niño chiquito; no llores, hijo del alma,
Que a tu madre le da pena que no seas de casada.

19 Tomado de Manuel Alvar, *El romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, Planeta, 1970, pp. 384-385.

20 Recogida por Bonifacio Gil en "Romances Populares de Extremadura, recogidos de la tradición oral". *Revista de Estudios Extremeños* 17 (1943).

En esta versión la historia introduce el motivo de la condena moral del incestuoso, con un añadido al romance original denunciado por su diferente rima: "–Has deshojado una rosa y has manchado un cristal fino, / Y ahora te van a poner en un tribunal divino", vv. 15-16. Por otra parte, hace más explícito el incesto del relato bíblico, desarrollando el motivo del embarazo de Tamar, ya que el romance se cierra con el llanto del niño recién nacido.

La tercera versión fue recogida por Rafael García-Plata hacia 1903-1904 en el pueblo cacereño de Alcuéscar. Aunque cronológicamente anterior, su relato es más complejo ya que en su selección de motivos se desarrolla la implícita condena moral de la versión pacense con un final en el que se cumple el grito de la hermana: "¡Justicia pido del cielo ya que en la tierra no la haiga" (v. 14) y se ejecuta al hermano infame. Prueba de su mayor elaboración narrativa la da también la recreación de los personajes con nombres claramente castellanos, don Alonso y don Carlos, y un simbólico nombre de la hermana la Bizarra (lozana, hermosa):[21]

Don Alonso tiene un hijo   que Don Carlos le llamaban
y éste tal se enamoró   de la Bizarra su hermana.
Tantos eran sus amores   que cayó malo en la cama.
Yéndole su padre a ver   un lunes por la mañana:
¿Qué te comieras tú, hijo mío,   hijo de las mis entrañas?
La pechuguita del pavo y la alita de la pava,
que me las venga a traer   la Bizarra de mi hermana,
que venga sola y sin gente,   venga sola y sin compaña,
con el ruido de la gente   la cabeza se me arranca.
Toma, hermano, este platito,   tómale de buena gana
que te lo viene a traer   la Bizarra de tu hermana,
que viene sola y sin gente,   viene sola y sin compaña.
Cogió el pícaro el platillo   y en el suelo lo arrojaba.
¡Justicia pido del cielo   ya que en la tierra no la haiga!
El padre lo estaba oyendo   dende el balcón de su sala.
La justicia, hija mía,   si no la hay, yo heré que la haiga.
Pusieron cuartos caminos,   la cabeza en una escarpia
pa que tomen experiencias   los galanes y las damas.

C. Complejidad narrativa

Las versiones de *Tamar* muestran cómo su complejidad narrativa va pareja a la reinterpretación de la historia desde la moral social de su comunidad. La versión malagueña se articula en tres escenas: el deseo de Amnón que lo enferma, la violación al llevarle su hermana Tamar la comida y la vergüenza de la hermana ante el resultado del incesto. Los dos núcleos finales serán los que más se recreen en la tradición popular, frente al primero que propicia por el carácter erudito de su historia diversas etimologías populares que dan sentido a los nombres bíblicos. En la versión inicial, el resultado del incesto se hace visible por sus consecuencias: los signos de embarazo y el parto de Tamar (vv. 13-16).

La condena moral de este incesto, seleccionada en la versión de Almendral, hace que su historia se amplíe en la escena de la violación incluyendo una dramática súplica de la hermana:

–Hermano, si eres mi hermano,   no me dejes dehonrada,
Que mientras que padre viva   quiero ser mujer honrada... (vv. 13-14).

21 Tomado de *El Romancero Tradicional Extremeño. Las primeras colecciones* [1809-1910], ed. L. Casado de Otaola, Mérida, Asamblea de Extremadura-Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1995.

El patetismo de la historia se potencia dramáticamente con el llanto final del recién nacido que subraya el fruto pecaminoso del incesto:

A eso de los nueve meses   un niño llora en su casa:
–No llores, niño chiquito;   no llores hijo del alma,
Que a tu madre le da pena   que no seas de casada. (vv. 21-22)

La versión de Alcuéscar muestra una inequívoca intención de utilizar la historia como ejemplo moral. Por ello, abandona las reinterpretaciones exóticas de la historia bíblica en tierra de moros como ocurre en las versiones de Málaga y Almendral. La nueva versión acerca la historia al mundo rural del fin de siglo:

Don Alonso tiene un hijo   que Don Carlos le llamaban
y éste tal se enamoró   de la Bizarra su hermana. (vv. 1-2)

Su ejemplaridad moral hace que el final de la historia se desvíe del más extendido en el Sur (el reconocimiento del embarazo fruto del incesto) para incluir un ficticio final justiciero en el que el padre ejecuta la justicia pedida al cielo por su hija:

Cogió el pícaro el platillo   y en el suelo la arrojaba.
–¡Justicia pido del cielo   ya que en la tierra no la haiga!–
El padre lo estaba oyendo   dende el balcón de su sala.
–La justicia, hija mía,   si no la hay, yo haré que la haiga.–
Pusieron cuartos caminos,   la cabeza en una escarpia
pa que tomen experiencias   los galanes y las damas. (vv. 13-18)

D. Tendencia al cierre narrativo

A propósito de los romances tradicionales extremeños, Fernando Flores del Manzano realiza una observación aplicable a todo el romancero tradicional:

> En cuanto a la estructura narrativa, prevalece el romance-cuento frente al romance-escena, en el romance moderno de Extremadura. La presentación se realiza con el incipit, para desarrollar luego la fábula, muchas veces a través de formas dialogísticas, y rematar con el desenlace, que ofrece distintas e inesperadas soluciones según las versiones de los informantes. (Flores del Manzano 1999: 747)

El dominio de los romances-cuento y la variedad de sus finales tienen que ver con la intención de la comunidad recreadora por cerrar el proceso evolutivo de la versión que se ha integrado en su acervo cultural. Por ello, en las versiones de la tradición oral, frente a las recogidas en el XVI o XVII, se advierte un intento de cerrar narrativamente la historia, al tiempo que este cierre explícito viene a subrayar la reinterpretación cultural o la reutilización funcional que justifica la vitalidad del romance en la vida social.

Las versiones de *Tamar* parten del romance malagueño en el que la historia se cierra con el motivo del nacimiento del niño que culmina el descubrimiento del incesto. Pero nada se nos dice de la reacción del padre que había advertido: "Que se te sube el vestido como a una mujer casada" (v.14). La versión de Almendral mantiene el mismo cierre, aunque al incluir el llanto del niño recién nacido la evidencia del incesto se hace más intensa. Frente a estas dos versiones semiabiertas, la versión de Alcuescar ofrece un cierre narrativo explícito del incesto al terminar con la muerte ejemplar del violador a instancias del padre cuya reacción queda sin saberse en las versiones anteriores.

A la luz de los análisis realizados, la tradicionalización de los romances, esto es, su asimilación por parte de una comunidad social viva hace que el romance se novelice como pago a su integración. Los rasgos iniciales de su carácter épico o noticiero, de fuentes eruditas

o folclóricas, van desdibujándose en su progresiva integración en el nuevo tejido social que lo acoge. La comunidad selecciona en su asimilación de los romances ciertos motivos en detrimento de otros, a fin de sentir la historia bien como propia o bien como útil, por lo que la historia de *Tamar* hará cada vez más explícita la condena moral del incesto. Una vez asimilada la anécdota tras la selección social de sus motivos, la historia se complica siguiendo las costumbres y valores del pensamiento social en el que se asienta. Una sociedad rural de base decimonónica condenará a muerte al incestuoso Amnón en Alcuescar y recreará la belleza y la comida sanadora con diversos tópicos rurales en todas las versiones. Por último, las historias hechas propias tienden a reforzar cierres narrativos que las anclen en la intrahistoria comunitaria en la que viven. Así, *Tamar* se ofrece como ejemplo o escarmiento en cabeza ajena a favor de la moral sexual comunitaria. En su final se advierte de forma más o menos directa sobre los engaños que pueden sufrir las mujeres solteras y sobre el castigo social que pueden recibir los engañadores.

A la vista de este ejemplo podemos concluir que el Romancero tradicional noveliza toda la materia del Romancero viejo porque vincula su pervivencia a la novelización. Sin transformación narrativa no hay pervivencia social. La progresiva muerte de la sociedad tradicional que sustentaba el Romancero conllevará su irremediable pérdida, pues hoy nadie reelabora narrativamente los romances transmitidos. La cadena recreadora ha muerto. Hoy los romances, al menos en la Península, se recuerdan como testimonios del pasado, no se actualizan como mensajes vivos en el presente de sus recitadores. Por ello, el Romancero muere, aunque nos deja en sus últimas versiones, como en sus primeras, un imprescindible testimonio: sus variantes.

3. ORIENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

3.1. Estudios

A. La poesía cortés en la Península Ibérica

La poesía cancioneril, aristocrática y cortés, parte de la tradición trovadoresca estudiada por Martín de Riquer (*Los trovadores*, 1983), y presente en toda la Romania (Peter Dronke, *La lírica en la Edad Media*, 1978). Este tronco común, llega a Castilla a través de la larga asimilación gallego-portuguesa de la poesía cortés, según estudia José Filgueira (*Sobre lírica medieval gallega y sus perduraciones*,1977), en un viaje de ida y vuelta que reseña Alan Deyermond (1982). La imprescindible monografía de Carlos Alvar (*La poesía trovadoresca en España y Portugal,* 1977) da cuenta de la poesía cortés. Vicente Beltrán presenta en *La corte de Babel. Lenguas poéticas y política en la España del siglo XIII* (2005), el complejo sistema lingüístico de la poesía cortés en la España medieval.

La introducción básica a la poesía gallego-portuguesa la ofrecen Carlos Alvar-y Ángel Gómez Moreno (*La poesía lírica medieval* 1987) o Anxo Tarrío (*Literatura gallega,* 1988). Su estudio ha de profundizarse con el panorama de Giuseppe Tavani (*A poesía lírica galego-portuguesa*, 1987), complementado por Pilar Lorenzo ("Trovadores, cronología y *razos* en cancioneros gallego-portugueses", 2000). Las cantigas d'amor y d'amigo las caracteriza Vicente Beltrán (1995 y 1984). La poesía alfonsí se estudia en un conjunto de trabajos básicos de Jesús Montoya (*Composición, estructura y contenido del cancionerio marial de Alfonso X*, 1999) que completan John Keller (*Las narraciones breves piadosas versificadas en el castellano y gallego del medioevo de Berceo a Alfonso,* 1987) y Juan Paredes (*Las*

cantigas de escarnio y maldecir de Alfonso X, 2000). En cuanto a su cronología, Antonio Oliveira (1988) y Gema Vallín (2010) estudian el final de la lírica gallego-portuguesa.

Los cancioneros gallego-portugueses pueden estudiarse en la monografía de Antonio Oliveira (*Depois do espectáculo trovadoresco. A estruttura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*,1994). Las formas gallego-portuguesas se caracterizan en el arte poético del *Cancionero de la Biblioteca Nacional*, estudiado por J.M d'Heur (1974). Sus géneros han sido objeto de antologías, de un panorama introductorio de Laura Tato Fontaíña en la *Historia da literatura galega* (1996), de un trazado de su cronología por William D. Paden (1997) y de una clasificación por parte de Santiago Gutiérrez García ("Poesía gallegoportuguresa y géneros literarios", 2010).

La poesía castellana cortesana anterior al siglo XV ha sido atendida, en lo referente a sus orígenes, en el estudio de Jesús Montoya, "El eslabón perdido. La primitiva lírica hispánica" (2006b). La escasa producción castellana del XIV, vinculada a la corte de Alfonso XI, la ha analizado Vicente Beltrán (1985, 1991). La monografía de Ricardo Polín, *A poesía lírica galego-castelá (1350-1450)* [1994] reconstruye la generación de transición llamada por Lang escuela gallego-castellana. Patrizia Botta (1996) analiza el paso del gallego al castellano en la tradición poética peninsular, siguiendo los pasos del tradicional artículo de Rafael Lapesa (1953-1954).

Es de gran utilidad la consulta de la información y materiales que el portal temático *Convivio. Poesía medieval y Cancioneros* de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes ofrece:

http://www.cervantesvirtual.com/portales/convivio/

B. Poesía cancioneril castellana

La introducción a la poesía cancioneril puede hacerse con el panorama de Carlos Alvar y Ángel Gómez Moreno (1987), con el artículo clásico de Rafael Lapesa, "Poesía de cancionero y poesía italianizante" (1967b) o con la introducción de Álvaro Alonso a su antología (1986). Sus reflexiones metaliterarias pueden analizarse desde los textos editados por Francisco López Estrada (1985), el panorama de Fernando Gómez Redondo (*Artes poéticas medievales*, 2000) y el estudio de las rúbricas de Cleofé Tato ("Las rúbricas de la poesía cancioneril", 2001). Al carácter ocasional de la poesía cancioneril le dedica Álvaro Alonso su monografía *Poesía amorosa y realidad cotidiana: del «Cancionero general» a la lírica italianista* (2001). María Jesús Díez Garretas ilustra la vinculación de esta poesía con diversos fastos cortesanos ("Fiestas y juegos cortesanos en el reinado de los Reyes Católicos. Divisas, motes y momos", 1999).

La métrica cancioneril, tras la útil introducción de Rudolf Baehr [1983], ha de completarse con el imprescindible repertorio de Ana María Gómez Bravo [1998] y el artículo de Fernando Lázaro Carreter (1976) sobre el arte mayor junto a la reciente aportación de Fernando Gómez Redondo ("El 'adónico doblado' y el verso de arte mayor", 2013). El estilo se puede abordar desde las monografías de Vicente Beltrán (*El estilo de la lírica cortés*, 1990) y Juan Casas Rigall (*Agudeza y retórica en la poesía amorosa de Cancionero*, 1995). La utilización de la materia clásica la analiza Guillermo Serés ("La autoridad literaria: círculos intelectuales y géneros en la Castilla del siglo XV", 2007) y Francisco Crosas (*La materia clásica en la poesía de Cancionero*, 1995).

Los géneros de la poesía cancioneril tienen un panorama de conjunto realizado por Rafael Lapesa (1988) desde su pervivencia en el XVI. La canción se puede estudiar desde la monografía de Vicente Beltrán

(1989), el decir desde la nueva caracterización que aporta Ana María Gómez-Bravo ("Cantar decires y decir canciones: género y lectura de la poesía cuatrocentista castellana", 1999); las preguntas y respuestas desde la monografía de Antonio Chas (2002); la serranilla desde el artículo de Michel Garcia (2005); Isabella Tomassetti aborda el villancico en su monografía (2008) y la glosa en el artículo que dedica a su origen (2010). El carácter parateatral de los diálogos lo analiza Josep Lluis Sirera a propósito del Comendador Escrivá (1989).

Muchos estudios han intentado precisar el concepto y la tópica de amores del cancionero. Entre ellos destacan el clásico tratamiento de Otis Green (1969) y la monografía de Ana María Rodado (*Tristura conmigo va. Fundamentos del amor cortés*, 2000), complementados con la monografía de Alan Parker (*Filosofía del amor en la literatura española, 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986) y el artículo de Elena Carrillo ("Amor cortés y contexto social en la poesía de cancionero", 2000). La posible ambigüedad expresiva del lenguaje amoroso, con expresiones dilógicas de valor sexual la sugirió Keith Whinnom (*La poesía amatoria cancioneril en la época de los Reyes Católicos*, 1981). El lenguaje moral y su valor político lo analizan Vicente Beltrán ("*La poesía es un arma cargada de futuro:* polémica y propaganda política en el *Cancionero de Baena",* 2001) y María Morrás ("La ambivalencia en la poesía de cancionero: algunos poemas en clave política", 2002). La poesía satírica la atiende Carlos Alvar ("El reverso del amor cortés: poesía satírica medieval", 2002) y Enrique Martínez Bogo (2002) estudia las invectivas entre poetas.

A falta de una síntesis introductoria suficiente, el estudio de los cancioneros castellanos se puede realizar desde la serie de trabajos de Vicente Beltrán sobre la tipología y génesis de los cancioneros, especialmente desde sus recientes conclusiones (2002 y 2006). Es imprescindible conocer y manejar la clasificación que del corpus cancioneril realizó Brian Dutton y S. Fleming en su *Catálogo-Índice* (1982), ampliado por Brian Dutton en *el Cancionero del siglo XV* (1990-1991); para ello es de interés su artículo explicativo "Los cancioneros del siglo XV: problemas de su estudio" (1982).

El conocimiento de los grandes cancioneros puede hacerse desde las introducciones de sus ediciones. El de *Baena* puede profundizarse con el artículo de Alberto Blecua ("La transmisión textual del *Cancionero de Baena*", 2001); el de *Estúñiga* desde la monografía de Nicasio Salvador (*La poesía cancioneril: el cancionero de Estúñiga*,1977); el *Cancionero de Herberey* desde la monografía de Carlos Conde (*El 'Cancionero de Herberay' y la corte literaria del Reino de Navarra*, 2009); el *Cancionero general* puede profundizarse con la monografía de Estela Pérez Bosch (*Los valencianos del Cancionero General,* 2009). Los cancioneros musicales han recibido un interesante estudio de Ana Mª Rodado ("Lírica popular de tradición medieval en los cancioneros polifónicos de los siglos XV y XVI", 2013). Como ejemplo de estudio de cancioneros menores puede consultarse el trabajo de Isabbella Tomassetti sobre el *Cancionero de Salvá* (2014). El trabajo de José Julio Labrador y de Ralph DiFranco (2001) ilustra sobre la pervivencia de la lírica del XV en cancioneros del XVI.

La falta de estudios panorámicos se subsana con una amplísima selva de publicaciones puntuales, entre las que son de interés general estudios colectivos y actas de congresos como *Canzonieri iberici* (2001), *Juan Alfonso de Baena y su cancionero* (2001), *Cancioneros en Baena* (2003) y *Estudios sobre el Cancionero general* (2012). Junto a ellas ha de tenerse en cuenta la revista *Cancionero General* (2001-2009) dedicada específicamente a la poesía cancioneril y el número 28 de la *Revista de poetica medieval* (2014) dedicado monográficamente a "Poesia y corte".

C. Poetas cancioneriles

La bibliografía de ampliación partirá de los diversos panoramas de corte como los trazados para los poetas aragoneses por José Carlos Rovira (*Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo*, 1990). Las cortes poéticas de Castilla las ha estudiado Óscar Perea ("El entorno cortesano de la Castillas Trastámara como escenario de las luchas de poder. Rastros y reflejos en los cancioneros castellanos del siglo XV", 2007). A este estudio han de añadirse el círculo de Alfonso Carrillo tratado por Carlos Moreno ("Pero Guillén de Segovia y el círculo de Alfonso Carrillo", 1985) y la corte de la reina Isabel estudiada por Vicente Beltrán ("La Reina, los poetas y el limosnero. La corte literaria de Isabel la Católica", 2000) y por Nicaso Salvador ("La actividad literaria en la corte de Isabel la Católica", 2004). La problemática de los poetas conversos puede estudiarse en Monique de Lope (1997). Ángel Estévez (2007) señala el proceso de canonización de los poetas del XV.

Contamos con algunos estudios de conjunto sobre los poetas de Cancionero como los ya señalados de Nicasio Salvador (1977) y de José Carlos Rovira (1990) sobre los poetas del círculo de Alfonso el Magnánimo. Óscar Perea Rodríguez ha dedicado sendas monografías a los poetas del *Cancionero de Baena* (2009) y del "*Cancionero general*" (2007b) y ha estudiado la información biográfica de las rúbricas de diversos cancioneros (2012). Las primeras autoras castellanas las estudia Rafael Mérida (2000). Por la amplia nómina de poetas y por su amplia bibliografía, solo atenderemos a los tres grandes poetas cancioneriles en esta orientación bibliográfica y remitimos a los panoramas introductorios o a sus ediciones para su estudio individual.

La poesía del Marqués de Santillana: cuenta con la excelente síntesis de Miguel Ángel Pérez Priego (2000), junto a ella contamos con la imprescindible monografía de Rafael Lapesa (*La obra literaria del Marqués de Santillana*, 1957). Mª Isabel López Bascuñana estudia el humanismo del poeta ("Humanismo y medievalismo en la obra del marqués de Santillana", 1978). Ángel Gómez Moreno (*Escritos literarios del Marqués de Santillana*, 1987) analiza el contenido del *Prohemio – Carta*, primera historia de la poesía castellana. La Biblioteca virtual Miguel de Cervantes le ha dedicado una página de autor al *Marqués de Santillana* con obras y estudios:

http://www.cervantesvirtual.com/portales/marques_de_santillana/

Juan de Mena cuenta con la imprescindible monografía de Mª Rosa Lida (1984) complementada con el reciente volumen colectivo *Juan de Mena: de letrado a poeta* (2015). El *Laberinto de Fortuna* ha de estudiarse desde la edición de Miguel Ángel Pérez Priego (2003) y la monografía de Juan Casas Rigall (*Juan de Mena y el Laberinto comentado: tempranas glosas manuscritas*, 2016). Isidoro Arén (2011) estudia la glosa de Hernán Núñez al *Laberinto*.

La poesía de Manrique puede estudiarse desde las monografías de Pedro Salinas (*Jorge Manrique o tradición y originalidad*, 2013), de Antonio Serrano de Haro (*Personalidad y destino de Jorge Manrique*, 1975) o de Miguel Ángel Pérez Priego (*Jorge Manrique, poeta de cancionero y de las Coplas*, 1993). Es imprescindible para el estado de la cuestión la introducción de la edición de Vicente Beltrán (1993). El tradicional significado moral de las *Coplas* (Germán Orduna, "*Las Coplas* de Jorge Manrique y el triunfo sobre la Muerte: estructura e intencionalidad", 1967) está siendo revisado subrayando la intención política de la obra (como señala María Morrás en su edición, 2003). José Manuel Ortega ha dedicado una monografía a la repercusión de Manrique en la literatura española (*Jorge Manrique a través del tiempo*, 2007) y Nancy Marino un artículo a la pervivencia de las *Coplas* (2010).

D. El Romancero viejo

La introducción al estudio del Romancero debe partir del resumen que de la teoría de tradicionalidad realiza Manuel Alvar al comienzo de su monografía *El romancero. Tradicionalidad y pervivencia* (1970) y de los magníficos estudios introductorios de Samuel Armistead y Paloma Díaz-Mas a la antología *Romancero* (1994). Diego Catalán (1983b) ilustra cómo vive un romance como obra abierta tradicional, desde su documentación medieval hasta su pervivencia oral en el siglo XX. Giuseppe di Stefano (1972) ofrece un enfoque distinto en la explicación del Romancero, más ligado a la creación individual y los modelos líricos. Antonio Sánchez Romeralo (1979) explica cómo se ha recogido el romancero tradicional vivo en el siglo XX. Aurelio González (2001) ilustra el proceso de novelización de los romances conservados. No se puede profundizar en el estudio del romancero sin conocer las tesis de don Ramón Menéndez Pidal. De gran extensión es su fundamental *Romancero hispánico* (1968), por ello quizás sea más efectiva una primera introducción seleccionando algunos de sus *Estudios sobre el Romancero* (1973).

El origen épico del Romancero puede profundizarse con Samuel Armistead (1992). Virtudes Atero (1996) ofrece un claro panorama de la riqueza del romancero panhispánico. Margarita Frenk (2001) precisa la relación entre lírica y romancero. Ramón Menéndez Pidal, Diego Catálán y Álvaro Galmés (1954) han ilustrado la vida tradicional del romance. Por otro lado, Gloria Chicote (2000) ilustra el éxito del romance en su época, lo que propició su absorción de las diferentes formas y fuentes del narrar medieval y Virgine Dumanoir (2012) muestra cómo la imprenta del XVI afianzó el género. Por su parte, la monografía de Vicente Beltrán (*El romancero. De la oralidad al canon*, 2016) subraya las razones políticas que favorecieron la difusión del género. Giuseppe di Stefano ha estudiado los primeros testimonios de romances en cancioneros (2011), su difusión impresa en el siglo XVI (2006) y la participación de autores cultos en su desarrollo (2007). Sintéticamente Fco. Javier Grande Quejigo (2005) diseña el proceso novelizador de los romances a propósito del romancero extremeño.

A fin de poder moverse en su amplia extensión, la crítica viene intentando catalogar sus producciones, desde la magna obra de recopilar todos los textos del *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas* (1957-1985) dirigido por don Ramón Menéndez Pidal a la clasificación narratológica dirigida por Diego Catalán en el *Catálogo general del Romancero Pan-hispánico* (1982-1984) y al índice de motivos del romancero pan-hispánico publicado por Harriet Goldberg (2000). Hoy la labor de recolección del romancero y sus variantes se realiza en el *Proyecto sobre el Romancero pan-hispánico* dirigido por Suzanne H. Petersen en la Universidad de Washington, que puede consultarse en la siguiente dirección electrónica:

https://depts.washington.edu/hisprom/#

Se complementa este proyecto con el portal de Samuel G. Armistead sobre *Folk Literature of the Sefardic Jews*: http://www.sephardifolklit.org/

El romance como género ha sido abordado por numerosos estudios. Fernando Gómez Redondo ("*Roman, romanz, romance:* cuestión de géneros", 1993) precisa su denominación. Aurelio González ha sintetizado sus constituyentes como género y su posible clasificación ("El romancero hispánico", 2006). El romance como obra abierta ha sido caracterizado por Diego Catalán de forma sintética (1979) y en un anális más detallado (*Arte poética del romancero oral*, 1997-1998). El peculiar fragmentarismo narrativo puede estudiarse en Alan Deyermond (1998). El concepto de motivo en el romance lo estudia

la monografía de Nieves Vázquez *Una yerva enconada* (2000). El estilo del Romancero lo caracteriza Paul Bénichou (*Creación poética en el romancero tradicional*, 1968). Para su lengua sigue siendo imprescindible el acercamiento de Rafael Lapesa (1967). El formulismo de sus expresiones lo analiza en diversos trabajos Aurelio González (2005, 2007), al igual que la importancia de las descripciones (2016). La importancia de la música en la configuración y difusión del romance la atiende Virginie Dumanoir (2003).

La clasificación de los romances puede estudiarse desde la reflexión de Giuseppe di Stefano (1999). Los romances épicos pueden profundizarse en los estudios de Samuel Armistead ("El romancero y la épica carolingia", 2000) y de Jack Weiner sobre los ciclos romancísticos (*De Rodrigo a Rodrigo en el romancero histórico,* 2003) Los trabajos de Diego Catalán (*Siete siglos de Romancero -Historia y poesía-*, 1969) siguen siendo básicos para entender el romancero histórico, a ellos hay que añadir el panorama de Aurelio González ("Episodios de la historia medieval en el romancero", 2010) y el estudio de los romances fronterizos de Paloma Díaz Mas ("Los romances fronterizos y las fronteras del romancero", 2004). Francisco Rico (1991) ilustra la existencia de un romancero literario y Paloma Díaz-Mas la de los romances caballerescos (2008). Samuel Armistead ("El romancero sefardí: medievo y diáspora", 1999) caracteriza sintéticamente el romancero sefardí. Fernando Flores del Manzano (1999) caracteriza el romancero tradicional extremeño.

A la hora de seleccionar los estudios más interesantes sobre la actualidad investigadora sobre el Romancero han de tenerse en cuenta las múltiples aportaciones de obras colectivas o actas como *El Romancero en la tradición oral moderna* (1972), *El Romancero hoy* (1979), *Actas del Congreso Romancero-Cancionero* (1990), *La eterna agonía del Romancero* (2001) o la *Miscelánea de estudios sobre el Romancero* (2015).

3.2. Ediciones

A. Poesía trovadoresca y gallego-portuguesa

Un acercamiento lector a la poesía trovadoresca puede hacerse en las tradicionales antologías de *Los trovadores* de Martín de Riquer (Barcelona, Ariel, 1983) y de Carlos Alvar *Textos trovadorescos sobre España y Portugal* (Madrid, CUPSA, 1978).

La poesía gallega-portuguesa puede conocerse a través de diversas antologías de las que destacamos:

- Alvar, C., y Beltrán, V., *Antología de la poesía gallego-portuguesa*. Madrid, Alhambra, 1984.
- *Lírica galego-portuguesa. Antologia*, ed. A.. Lindeza Diogo, Braga-Coimbra, Angelus Novus, 1998.
- *Canción de mujer, cantiga de amigo*. Ed. V. Beltrán. Barcelona, PPU, 1987.

De primera mano puede conocerse el amplio corpus gallego-portugués en la base de datos en línea *Lírica profana galego-portuguesa* dirigida actualmente por Pilar Lorenzo: http://bernal.cirp.gal/ords/f?p=MEDDB3:2. Así mismo es de gran interés el portal de autor de la Biblioteca Virtual Cervantes dedicado a Martin Codax pues en él se recoge el *Pergamino Vindel*, reproduciendo las cantigas con letra y música de forma visual y sonora: http://www.cervantesvirtual.com/portales/martin_codax/

La poesía de Alfonso X cuenta con excelentes ediciones críticas, de las que seleccionamos las siguientes:

- *Afonso X. Cantigas*, ed. J. Montoya, Madrid, Cátedra, 1988. (Antología con traducción al castellano de 39 *Cantigas de Santa María*, 12

cantigas profanas incluyendo varias de escarnio y maldecir, el sirventés moral (CBN 480), una tenzón (CBN 1624), *cantigas d'amor* (CBN 468-469) y finalmente el *discordo* (CBN 470).

- *Cantigas profanas*, J. Paredes, Universidad de Granada, 1988. *Y El cancionero profano de Alfonso X el Sabio. Edición crítica, con introducción, notas y glosario*, ed. J. Paredes, Universidad de Santiago de Compostela, 2010.
- *Cantigas de Santa María:* Ed. F. Mettmann, Madrid, Castalia, 1986-1989.

A ellas ha de añadirse la edición facsimilar de las *Cantigas de Santa María*. Reproduce en su volumen I el códice T.I.1 de la Biblioteca de San Lorenzo del Escorial y en su volumen II el Códice rico de las "Cantigas" de Alfonso X el Sabio, Ms. T.I.1de la Biblioteca del Escorial (Madrid, Edilán, 1979). La edición incluye prosificación en castellano moderno de Filgueira Valverde, cronología y clasificación temática, estudio codicológico de M. López Serrano y estudios de la música (Anglés) y de las miniaturas (Guerrero Lovillo). También es de interés el portal de autor que le dedica a Alfonso X la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:

http://www.cervantesvirtual.com/portales/alfonso_x_el_sabio/

B. Cancioneros

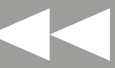
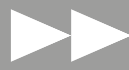
Para conocer el contenido de los *Cancioneros* castellanos del siglo XV contamos con la ingente labor de clasificación de Brian Dutton, primer acercamiento necesario para su conocimiento:

- *El Cancionero del siglo XV, ca. 1360-1520*, ed. Brian Dutton (ed. cancioneros musicales al cuidado de Jineen Krogstad), Salamanca, Universidad, 1990-1991. / *Vols.: I: Manuscritos; II: Manuscritos: Barcelona, Ateneo (BA) - Madrid, Biblioteca March (MM); III: Manuscritos. Nueva York, Hispanic Society (NH) - Paris, École Supérieure des Beaux Arts (PS); IV. Manuscritos. Roma, Casanatense (RC) - Manuscritos perdidos etc. (ZZ); V: Impresos.; VI. Impresos. 1513 (13UC) - 1520 (20 YT) + 16RE (Resende); VII. Índices.*
- Actualmente se están digitalizando los fondos de los cancioneros (desde el copus y el sistema clasificador de Brian Dutton) en el portal *An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts*, dentro de un proyecto de colaboración entre las Universidades de Liverpool, Birmingham y Barcelona, dirigido por D. S. Severin: https://cancionerovirtual.liv.ac.uk/main-page.htm

Los grandes cancioneros de corte cuentan con excelentes ediciones críticas:

- *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. B. Dutton y J. González Cuenca, Madrid, Visor Libros, 1993.
- *Cancionero de Estúñiga,* ed. de N. Salvador Miguel, Madrid, Alhambra, 1987.
- *Cancionero de Palacio*, ed. Mª A. Álvarez Pellitero, Salamanca, Consejería de Cultura de la Junta de Castilla y León, 1993. (Ms. 2653 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca)
- *Le Chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts,* ed. Ch. V. Aubrun, Burdeos, BEHE Hispanique, 1951.

El *Cancionero General* cuenta con una excelente edición facsímil de Antonio Rodríguez Moñino y una completa edición crítica de Joaquín González Cuenca:

- *Cancionero General (Valencia, 1511),* ed. facsímil de A. *Rodríguez* Moñino, Madrid, RAE, 1958.
- *Cancionero general de Hernando del Castillo*, ed. Joaquín González Cuenca, Madrid, Castalia, 2004.

El resto de cancioneros cuenta con una fortuna diversa, aunque continuamente van siendo editados con rigor crítico. De este abundante corpus de ediciones críticas seleccionamos los siguientes cancioneros por ejemplificar diversos tipos de difusion:

- *Cancionero musical de Palacio,* ed. J. Romeu Figueras y H. Anglès (música), Barcelona, CSIC, 1947-1951. Ha sido nuevamente editado por Joaquín González Cuenca (Madrid, Visor Libros, 1996).
- *Cancionero de Juan Fernández de Ixar*, ed. José Mª Azáceta, CSIC, Madrid, 1956, 2 vols.
- *El Cancionero de Oñate y Castañeda*, ed. D. Sherman Severin y F. Maguire, intr. M. Garcia, Madison, HSMS, 1990.
- *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa,* ed. J. A. Bellón y P. Jauralde Pou, Madrid, Akal, 1974.

Por último, es de gran interés la lectura directa de las diversas poéticas cancioneriles, acesibles en las siguientes ediciones críticas:

- *Poéticas castellanas de la Edad Media*, ed. F. López Estrada, Madrid, Taurus, 1985 (edita el *Prologus* de Baena, el *Proemio* de Santillana y el *Arte poética* de Encina).
- *Artes de poesía y de prosa (Entre el cortesano y el predicador)*, ed. J. M. Valero Moreno, Salamanca, SEMYR, 1998 (edita el *Arte de trovar* de Villena, el *Prologus* de Baena y la *Brevis Editio de Arte Predicandi* de Pedro Ciruelo).
- *El arte de la poesía: el cancionero (Teoría e ideas sobre la poesía en los siglos XV y XVI)*, ed. Mª I. Toro Pascua, Salamanca, SEMYR, 1999 (edita el *Prohemio e carta* y el *Prohemio a los proverbios* de Santillana, el segundo libro de la *Gramática* de Nebrija, el *Arte de poesía castellana* de Encina, los prólogos al *Cancionero* de Urrea y el *Discurso sobre la poesía castellana* de Argote de Molina).

C. Antologías de poesía cancioneril

El acceso más común a la poesía cancionerl castellana viene dado por las diversas antologías críticas de su producción. Un primer acercamiento pedagógico al enorme corpus poético cancioneril lo ofrece la cuidada selección de Álvaro Alonso (*Poesía de cancionero*, Madrid, Cátedra, 1986). Una lectura profunda de este corpus poético debe realizarse desde la magistral selección realizada por Vicente Beltrán:

- *Poesía española 2. Edad Media: Lírica y Cancioneros*, ed. V. Beltrán, Barcelona, Crítica, 2002.

Del amplio corpus de antologías disponibles en el mercado editorial, por la utilidad de sus estudios y por la riqueza de los textos seleccionados destacamos las ediciones de Michael Gerli (*Poesía cancioneril castellana*, Madrid, Akal, 1994) y de Brian Dutton y Victoriano Roncero López (*La poesía cancioneril del siglo XV. Antología y estudio*, Frankfurt-Madrid, Iberoamericana, 2004).

En cuanto a antologías específicas destacan la que Julio Rodríguez Puértolas dedica a la *Poesía crítica y satírica del siglo XV* (Madrid, Castalia, 1981) y la que realiza Miguel Ángel Pérez Priego sobre la *Poesía femenina en los cancioneros* (Castalia-Instituto de la Mujer, Madrid, 1990).

D. Obras de poetas cancioneriles

La amplísima nómina de poetas cancioneriles hace inabarcable la reseña de la edición crítica de sus obras. Por ello, seleccionamos un primer conjunto de ediciones que nos permiten ver la evolución histórica de la poesía cancioneril y una segunda selección de la obra de los tres grandes poetas cancioneriles (Santillana, Mena y Manrique).

La selección de ediciones que nos permiten ver la evolución de la poesía cancioneril puede atender a los siguientes autores:

- Alfonso Álvarez de Villasandino: Juan José Calvo Pérez, *La poesía de Alfonso Álvarez de Villasandino*, Burgos : Institución "Fernán González", 1998.
- Francisco Imperial, *"El dezir de las syete virtudes" y otros poemas,* ed. C. Neupaulsingh, Madrid, Espasa-Calpe, 1977.
- Pedro de Santa Fe: Mª C. Tato, *La poesía de Pedro de Santa Fe*, Ayuntamiento de Baena, 2004.
- Juan Álvarez Gato, *Obras completas de Juan Álvarez Gato*, ed. J. Artiles, Madrid, CIAP, 1928.
- Antón de Montoro, *Cancionero,* ed. M. Ciceri y J. Rodríguez Puértolas, Universidad de Salamanca, 1991.
- Gómez Manrique, *Cancionero*, ed. Francisco Vidal González, Madrid, Cátedra, 2003.
- Pedro de Cartagena, *Poesía,* ed. A. Mª Rodado Ruiz, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- Garci Sánchez de Badajoz, *Cancionero,* ed. J. Castillo. Madrid, Editora Nacional, 1980.
- Juan del Encina,
  - *Cancionero de las obras de Juan del Enzina*, Salamanca, s.i., 1496, ed. facsimilar, RAE, Madrid, 1928 (reimpr. 1992).
  - *Poesía lírica y cancionero musical*, ed. R. O. Jones y C. R. Lee, Madrid, Castalia, 1975.
  - *Obras completas,* ed. A. Mª Rambaldo, Madrid, Espasa Calpe, 1978-1983.
- Pedro Manuel Jiménez de Urrea, *Cancionero*, ed. Mª Isabel Toro Pascua, Universidad de Zaragoza, 2012.

Del Marqués de Santillana contamos con varias ediciones de sus cancioneros de la que destaca la edición facsímil de su *Cancionero del Marqués de Santillana (Biblioteca Universitaria de Salamanca, ms. 2655),* ed.y transc. J. Coca Senande (Salamanca, Universidad – Iberduero, 1990, I- edición facsímil vol.II). Junto a ella contamos con dos ediciones de sus *Poesía completas :*

- ed. M. A. Pérez Priego, Madrid, Alhambra, 1983 y 1991.
- ed. M.P.A.M. Kerkhof y A. Gómez Moreno, Madrid, Castalia, 2003.

De las ediciones de sus diversas obras, destacamos por su valor crítico y pedagógico las que siguen:

- Gómez Moreno, *El prohemio e carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. XV*, Barcelona, PPU, 1990.
- *Comedieta de Ponça. Sonetos*, ed. M. P.A.M. Kerkhof, Cátedra, Madrid, 1986.
- *Comedieta de Ponza, Sonetos, Serranillas y otras obras*, ed. R, Rholand, Barcelona, Crítica, 1997.
- *Poesías líricas*, ed. M. A. Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1999.

De la obra de Juan de Mena contamos con una edición anotada de sus *Obras completas* realizada por Miguel Ángel. Pérez Priego (Barcelona, Planeta, 1989). De sus diversas obras destacan las ediciones de *El Laberinto de Fortuna o Las Trescientas*:

- ed. J. G. Cummings, Cátedra, Madrid, 1979.
- ed. M. A. Pérez Priego, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003. Actualiza su anterior edición de Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- ed. M. P. A. M. Kerkhof, Madrid, Castalia, 1995 (divulgada en Clásicos Castalia, 1997).
- *Laberinto de Fortuna y otros poemas*, ed. C. de Nigris, Barcelona, Crítica, 1994.

A ellas hay que añadir la edición de la *Glosa* de Hernán Núñez:

- *Glosa sobre las "Trezientas" del famoso poeta Juan de Mena*, edición crítica y estudio de Julian Weiss y Antonio Cortijo Ocaña, Madrid, Polifemo, 2015.

De las múltiples ediciones de la poesía de Jorge Manrique, destacamos las siguientes por sus estudios y anotaciones:

- *Obras*, ed. A. Serrano de Haro, Alhambra, Madrid, 1985.
- *Poesías Completas.* Ed. M. Á. Pérez Priego. Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- *Poesía,* ed. Vicenç Beltrán.Madrid: Real Academia Española – Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2013. Actualiza su anterior edición de *Poesía completa*, ed. V. Beltrán, Barcelona, Crítica, 1993.
- *Poesía*, ed. M. Morrás, Madrid, Castalia, 2003.

E. Romances viejos

El conocimiento del romancero viejo se suele realizar, ante lo inabordable de su extensión, mediante antologías. De las disponibles destaca por sus excelentes estudios y anotaciones, así como por la riqueza pedagógica de su selección, la realizada por Paloma Díaz-Mas:

- *Romancero*, ed. P. Díaz Mas, Barcelona, Crítica, col. Biblioteca Clásica, 1994 (versión simplificada en sus estudios, pero no en su selección y anotación de textos en Barcelona, Crítica, 2006, colección Clásicos y Modernos).

Junto a ella disponemos de una amplísima nómina de antologías de las que subrayamos por sus textos y estudios:

- R. Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa Calpe, 1938.
- *Romancero,* ed. G. di Stefano, Madrid, Taurus, 1975 (Nueva edición actualizada en 1993).
- *El Romancero viejo*, ed. M. Díaz Roig, Madrid, Cátedra, 1976.
- *Romancero*, ed. Mª I. Toro Pascua, prolg. R. Lapesa, Barcelona, Círculo de Lectores, 1999.
- P. Correa, *Los romances fronterizos. Edición comentada*, Universidad de Granada, Granada, 1999, 2 vols.

El romancero viejo fue seleccionado inicialmente por Agustín Durán en el siglo XIX:

- *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, ed. A. Durán, Madrid, Rivadeneyra, 1984-1851, 2 vols.

Recientemente se ha vuelto a editar el principal Romancero del siglo XVI, de forma crítica y facsimilar:

- *Romancero castellano [Cancionero de romances, Amberes: 1550]*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2004 (edición crítica sin notas).
- *Cancionero de romances en qve estan recopilados la mayor parte delos Romances Castellanos que fasta agora sean compuesto. Nueuamente corregido emendado y añadido en muchas partes*. Envers, En casa de Martin Nucio M.D.L., prólogo de José J. Labrador - introducción de Paloma Díaz-Mas, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2017 (edición facsímil).

El amplísimo romancero tradicional, vivo en la oralidad de los siglos XIX a XXI, ha intentado ser recogido en el *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)* iniciado por don Ramón Menéndez Pidal (Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1957- 1985, XII tomos) e inconcluso. Continúa su labor el *Proyecto sobre el Romancero pan-hispánico* que puede consultarse en la siguiente dirección electrónica:

https://depts.washington.edu/hisprom/#

De los numerosos romanceros regionales publicados, seleccionamos, a título de ejemplo de sus tipos y variedad geográfica, los que siguen:

- *Romances judeo-españoles de Oriente. Nueva recolección*, ed. R. Benmayor, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1979.
- *Romancero sefardí de Marruecos. Antología de tradición oral*, ed. S. Weich-Shahak y P. Díaz-Mas, prol. D. Catalán, Madrid, Ed. Alpuerto, 1997.
- *La flor de la marañuela. Romancero general de las Islas Canarias*, ed. D. Catalán y otros, Madrid, Cátedra Seminario de Menéndez Pidal, 1969 (reimpr. 1986).
- *Cancionero de Castilla,* comp. A. Marazuela Albornós, Diputación Provincial de Madrid, 1981.
- *Romancero andaluz de tradición oral*, ed. P. M. Piñero y V. Atero, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1986.
- *Romancero General de León. Antología 1899-1989*, ed. D. Catalán y otros, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal- Diputación Provincial de León, 1991.
- *El Romancero Tradicional Extremeño.. Las primeras colecciones [1809-1910]*, ed. L. Casado de Otaola, Mérida, Asamblea de Extremadura-Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1995.
- *Romancero tradicional de México*, ed. M. Díaz Roig y A. González, Mexico, UNAM, 1986.
- *Romances. Poesía oral de la provincia de Buenos Aires*, eds. G. B. Chicote y M. A. García, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 1996.

5 La prosa narrativa medieval

1. LA PROSA MEDIEVAL

1.1. Nacimiento de la prosa medieval

A. Primeros usos de la prosa en castellano

El nacimiento de la prosa literaria medieval se debe a diversos factores que confluyen a comienzos del siglo XIII. El primero de ellos es el progresivo uso del castellano en los escritos cancillerescos. En 1206 contamos con el primer documento escrito íntegramente en castellano: el Tratado de Cabreros por el que Alfonso IX de León y Alfonso VIII de Castilla zanjan una disputa territorial. Con ello se muestra el incipiente uso del romance en la Cancillería de Castilla. Este uso cancilleresco aumentará sensiblemente a partir de la batalla de las Navas de Tolosa (1212) con la que se inicia la expansión cristiana hacia el sur. Pronto en el reinado de Fernando III se ocupará el valle del Guadalquivir, incorporándose nuevos súbditos (árabes y judíos) y nuevas lenguas (sobre todo el árabe) alejadas del latín que servía como lengua jurídica de relación con los vasallos. A este respecto, Inés Fernández Ordónez afirma que

Entre 1217 y 1230, fecha de la unión definitiva de Castilla y León, la cancillería castellana se entrenó en poner en romance cierto tipo de documentos, especialmente aquellos que requerían amplia divulgación y precisión denominativa. [...] Por último, la reconquista de Andalucía, en la que las necesidades generadas por el proceso de repoblación, –el reparto de bienes y tierras y la organización administrativa–, parecen haber acelerado el proceso: en esa época el latín se reserva por lo general para confirmar concesiones anteriores previamente redactadas en esa lengua, mientras que en las nuevas disposiciones es abrumador el manejo del romance -por supuesto, romance castellano–. Cuando Alfonso X asciende al trono castellano-leonés en 1252, la cancillería de su padre había emitido durante la última década alrededor del 60% de los documentos en castellano. El rey Sabio hizo desde entonces universal esa costumbre y solo los documentos destinados a otros reinos se escribieron en latín. Al adoptar tan decididamente el vernáculo con exclusión del latín, la cancillería castellana se adelantó a las de los otros reinos de la Península Ibérica, y también a la inglesa y a la francesa, que tardaron al menos medio siglo más en hacer general esta práctica. (*Historia de la lengua española* 2004: 382-384),

La eficacia del gobierno facilitó el uso de la auténtica lingua franca entre el poder cristiano y sus nuevos súbditos árabes, judíos y cristianos: el castellano.

A estos usos progresivos del castellano como lengua de gobierno se unen los esfuerzos reformadores de la Iglesia que ya desde el concilio de Tours (canon 17) del año 813 insistía en la necesidad de predicar en lengua vulgar. Esta necesidad se intensifica en el IV Concilio de Letrán (1215) cuyos cánones se implantan en la Iglesia de Castilla mediante el Concilio de Valladolid de 1228. La mejora de la predicación fomentará la formación de los clérigos en las nacientes universidades (como las de Palencia o Salamanca) y favorecerá el trasvase de contenidos del latín al castellano mediante el aprendizaje en latín y su repetición en castellano. Esta labor de traducción favorece la transformación espontánea de la lengua vulgar en lengua de cultura. No ha de olvidarse, por ejemplo, que las primeras muestras literarias en catalán son las *Homilías de Orgañá* (*Homilies d'Organyà*). En castellano esta labor de traducción coincidirá con la práctica que las escuelas de traductores de Toledo venían realizando desde el siglo XII con lo que el idioma romance ya tenía un léxico y una sintaxis adecuados para convertirse en instrumento para la transmisión de cultura.

Muestras de estos primeros usos jurídicos del castellano y de sus primeras huellas homiléticas nos quedan en una serie de textos de finales del XII y principos del XIII. En el terreno jurídico se trata de los primeros fueros escritos en castellano. La carta-puebla de Avilés (1155) es uno de ellos, a los que habrá que añadir otros, como los fueros de Brihuega y Alcalá (1230-1240). También hay fueros en navarro-aragonés, como el *Fuero general de Navarra* otorgado por Teobaldo (h.1238-1253). A principios del siglo XIII se recogen en romance diversas compilaciones forales, como la traducción del *Fuero juzgo* mandada hacer por Fernando III y el *Libro de los fueros de Castilla* (h. 1248).

Del uso religioso de la prosa tenemos dos tempranos ejemplos: la *Disputa entre un cristiano y un judío* texto de debate de apología antisemita probablemente escrito entre 1230 y 1250, y *Los Diez Mandamientos*, fragmentaria traducción de un manual de confesores latino. Ambos textos se corresponden con la literatura suscitada por el IV Concilio de Letrán contra las herejías y en favor del sacramento de la penitencia.

B. El uso del castellano en las traducciones

Desde el siglo XII viene reconociéndose en Castilla una amplia labor de traducción de la cultura árabe al latín a través de la mal llamada Escuela de Traductores de Toledo. Esta labor traductora, impulsada en su inicio por el arzobispo don Raimundo de Sauvetat (1126-1152), no constituyó una institución reglada y fijamente establecida, sino que consistió en el trabajo de un grupo de mozárabes, de judíos, de profesores de la madrasa y de clérigos cristianos, fundamentalmente monjes cluniacenses, que realizaron en Toledo una amplia labor traductora de textos árabes con los que se difundieron la filosofía aristotélica y las ciencias médicas y astronómicas. Los principales traductores de esta primera época fueron Juan Hispalense (1136 y 1155), Domingo Gundisalvo (1150 y 1190) y Gerardo de Cremona (1150 y 1187).

Lo importante de esta labor traductora del árabe al latín fue el uso intermedio del castellano. Un experto en árabe (judío, mozárabe o moro) traducía el texto oralmente al castellano y un clérigo cristiano,

desde la versión oral castellana, lo plasmaba por escrito en latín, la lengua de cultura occidental. Esta labor de intermediación cultural del castellano lo fue configurando como una lengua de cultura que pudo utilizar directamente Alfonso X el sabio en una segunda época de labor traductora en Toledo directamente vinculada a su obra científica en castellano. De igual forma, las obras sapienciales prealfonsíes se aprovecharon de este desarrollo del castellano como lengua apta para la traducción de contenidos cultos.

Junto a esta labor traductora de Toledo, se inicia un interés por el romanceamiento de las Sagradas Escrituras. Contamos así con diversos romanceamientos bíblicos, realizados desde originales hebreos, denominados *Biblias escurialenses* por conservarse sus manuscritos en la Biblioteca del real Monasterio de San Lorenzo del Escorial (mssE-8, E-6 y E-2). La temprana *Facienda de Ultramar* (h. 1220) es un itinerario geográfico e histórico como guía de peregrinos a Tierra Santa, relacionado con los libros de viajes latinos anteriores y con las Biblias romanceadas. De hecho traduce algunos libros históricos del Antiguo Testamento de una versión hebrea (el Pentateuco, Josué, Jueces) e incluye episodios hagiográficos, clásicos y del Nuevo Testamento al hilo de la explicación de los distintos territorios y ciudades que recorre en su peregrinar. La obra se inicia con una carta de "don Remont, arçobispo de Toledo" solicitando a "don Almeric, arçidiano de Antiochia" que le envíe "escripto en una carta la fazienda de Ultra Mar e los nombres de las cibdades e de las tierras como ovieron nombre en latín e en hebraico, e cuánto ha de la una cibdat a la otra, e las maravillas que Nuestro Señor Dios fezo en Jherusalem e en toda la tierra de Ultra Mar".

1.2. Historia de la prosa medieval

A. Modalidades de la prosa medieval

La prosa medieval se entiende inicialmente, como prosa de la realidad, como depósito del saber, como memoria del conocimiento que queda plasmada en las páginas escritas. Así lo reiteran los tópicos justificadores de quienes escriben, como nos muestra el comienzo de la *Estoria de España* de Alfonso X:[1]

> Los sabios antigos, que fueron en los tiempos primeros et fallaron los saberes et las otras cosas, touieron que menguarien en sos fechos et en su lealtad si tan bien no lo quisiessen pora los que auien de uenir como pora si mismos o pora los otros que eran en so tiempo; e entendiendo por los fechos de Dios, que son espiritales, que los saberes se perderien muriendo aquellos que lo sabien et no dexando remenbrança, porque no cayessen en oluido mostraron manera por que los sopiessen los que avien de venir empos ellos; et por buen entendimiento connoscieron las cosas que eran estonces, et buscando et escodrinnando con grand estudio, sopieron las que auien de uenir. Mas el desden de non querer los omnes saber las cosas, et la oluidança en que las echan depues que las saben, fazen perder malamientre lo que fue muy bien fallado et con grand estudio; et otrosi por la pereza, que es enemiga del saber et faz a los omnes que non lleguen a el ni busquen las carreras por quel connoscan, ouieron los entendudos, [...] a buscar carreras por o llegassen a el yl aprendiesen, et despues quel ouiessen fallado que nol oluidassen. E en buscando aquesto; fallaron las figuras de las letras; et ayuntando las, fizieron dellas sillabas, et de sillabas ayuntadas fizieron dellas partes; e ayuntando otrossi las

1 Citamos por la antología Alfonso el sabio, *Prosa histórica*, ed. B. Brancaforte, Madrid, Cátedra, 1984.

> partes, fizieron razón, e por la razon que uiniessen a entender los saberes e se sopiessen ayudar dellos, et saber tan bien contar lo que fuera en los tiempos dantes cuemo si fuesse en la su sazon; et por que pudiessen saber otrosi los que depues dellos uiniessen los fechos que ellos fizieran, tan bien como si ellos se acertassen en ello; et por que las artes de las sciencias et los otros saberes, que fueron fallados pora pro de los omnes, fuessen guardados en escripto, por que non cayessen en oluido et los sopiessen los que auien de uenir.

En esta función de memoria del saber la historia es fundamental para la formación del hombre medieval, especialmente el noble, ya que por ella se "escrivieron otrossi las gestas de los principes, tan bien de los que fizieron mal cuemo de los que fizieron bien. Por que los que despues viniessen por los fechos de los buenos puñassenen fazer bien, e por los de los malos que se castigasen de fazer mal". Este valor formativo de la historia justifica la modalidad de la prosa historiográfica o prosa de la realidad, caracterizada por ser una prosa narrativa en la que se relatan "las gestas", los hechos del pasado con el fin de servir de enseñanza en el presente. Básica en este relato es la presencia de un narrador que intermedia entre los hechos narrados y los receptores de la historia.

Esta prosa narrativa medieval inicialmente es exclusivamente histórica, esto es, relacionada con la verdad, con aquello que, bien por experiencia o por prestigio de la fuente escrita de la que parte, es un acontecimiento cierto para el autor y el receptor medievales.

Con el tiempo, la narración se aplicará a otros ámbitos ficticios, de los cuales el autor y sus receptores saben que son falsos. En este caso, el autor tendrá que justificar la utilidad de su relato conscientemente falso, esto es, que es conocido que no se ha producido en la realidad. A este problema se enfrenta el autor del *Libro del caballero Zifar* en los siguientes términos:[2]

> E porque este libro nunca aparesçió escripto en este lenguaje fasta agora, nin lo vieron los omes nin lo oyeron, cuidaron algunos que non fueran verdaderas las cosas que se ý contienen, nin ay provecho en ellas, no parando mientes al entendimiento de las palabras, nin queriendo curar en ellas. Pero comoquier que verdaderas non fuesen, non las deven tener en poco nin dudar en ellas fasta que las oyan todas conplidamente, e vean el entendimiento de ellas, e saquen ende aquello que entendieren de que se puedan aprovechar, ca de cada cosa que es ya dicha pueden tomar buen enxiemplo y buen consejo para saber traer su vida más çierta y más segura, si bien quisieren usar de ellas. Ca atal es el libro, para quien bien quisiere catar por él, como la nues, que ha de parte de fuera fuste seco e tiene el fruto ascondido dentro. E los sabios antiguos que fezieron muchos libros y de grant provecho posieron en ellos muchos enxiemplos en figura de bestias mudas e aves e de peçes, e aun de las piedras e de las yervas, en que non ay entendimiento nin razón nin sentido ninguno, en manera de fablillas, que dieron entendimiento de buenos enxiemplos e de buenos castigos; e feziéronnos entender y creer lo que no aviemos visto nin creímos que podría esto ser verdat, así como los padres santos fezieron a cada uno de los siervos de Ihesu Cristo ver como por espejo e sentir verdaderamente e creer de todo en todo que son verdaderas las palabras de la fe de Ihesu Cristo, e maguer el

2 Citamos por la edición de J. González Muela, Madrid, Castalia, 1990.

> fecho non vieron, porque ninguno non deve dudar en las cosas nin las menospreçiar fasta que vean lo que quieren dezir e cómo se deven entender. E por ende, el que bien se quiere loar e catar e entender lo que contiene este libro, sacará ende buenos castigos e buenos enxiemplos, e por los buenos fechos de este cavallero así se puede entender e ver por esta estoria.

El aprendizaje moral que cabe sacar de la obra ficticia ("ende buenos castigos e buenos enxiemplos") justifica su desarrollo en la mentalidad utilitaria del hombre medieval. Con ello, cabe configurar dos modalidades de prosa narrativa en la Edad Media castellana: la prosa histórica, que relata aquello que es considerado verdaderamente sucedido, y la prosa de ficción, aquella que finge historias que no se han producido en la realidad pero de las que cabe deducir una lección moral. A estas modalidades de la prosa narrativa medieval dedicamos el estudio de este capítulo.

Junto a estas modalidades de la prosa narrativa, cabe advertir otra modalidad de la prosa: aquella que tiene como único fin la conservación y difusión del saber. Nuevamente Alfonso X el sabio nos define esta función de la prosa en el prólogo a *Libro complido en los judicios de las estrellas*:[3]

> Laores e gracias rendamos a Dios Padre verdadero omnipotent qui en este nuestro tiempo nos deño dar señor en tierra conocedor de derechuria e de todo bien, amador de verdat, escodriñador de sciencias, requiridor de doctrinas e de enseñamientos, qui ama e allega a si los sabios e los que.s entremeten de saberes, e les faze algo e mercet porque cada uno dellos se trabaja espaladinar los saberes enque es introducto e tornar los en lengua castellana.

La prosa como "escodriñadora de sciencias" encargada de "espaladinar (esclarecer) los saberes". Esta función de la prosa como explicación de la ciencia, no como relato de los hechos, conforma otra de las modalidades de la prosa medieval, la que solemos denominar como prosa didáctica o prosa de formación. Se caracteriza por la expresión discursiva, a menudo en formas coloquiales (no en vano una de sus formatos preferidos será el de preguntas y respuestas). A esta prosa del saber de la ciencia le dedicaremos el capítulo siguiente.

B. Etapas creativas de la prosa medieval

Tres son las etapas que podemos observar en el desarrollo de la prosa medieval:

- Prosa pre-alfonsí: hasta 1252.
- Prosa alfonsí: 1252-1369.
- La prosa trastámara: 1369-1517.

Pasamos a caracterizar cada una de ellas.

1. *Prosa pre-alfonsí: hasta 1252*. Esta etapa está caracterizada por el progresivo uso del castellano en los escritos cancillerescos desde Alfonso VIII (1158-1214). En esta etapa se dan las primeras manifestaciones preliterarias (fueros) y las primeras manifestaciones literarias de las crónicas prealfonsíes y las traducciones (romanceamientos bíblicos y obras sapienciales).

3 Tomado de Gago Jover, Francisco et al.(eds.). 2011. "Judizios de las estrellas". *Obra en prosa de Alfonso X el sabio. Digital Library of Old Spanish Texts*. Hispanic Seminary of Medieval Studies. En línea en. http://www.hispanicseminary.org/t&c/ac/index-es.htm

2. *Prosa alfonsí: 1252-1369.* En esta etapa se desarrolla el modelo lingüístico y cultural alfonsí. En ella la corte real es el centro creativo fundamental. Ideológicamente se produce una evolución del regalismo alfonsí, en el que el elemento central es reforzar el poder real utilizando entre otros medios la cultura, al molinismo (vid. VI. 2.2.a) de los reyes posteriores en el que se produce una recristianización de la cultura y una revisión de la obra de Alfonso X. Al final del periodo comienzan a nacer modelos nobiliarios alternativos al modelo cultural de la corte real, siendo don Juan Manuel su principal exponente. La prosa histórica incorpora en ocasiones relatos de ficción, que se harán exentos al final del periodo. Las prosa didáctica utilizará el marco narrativo que simula procesos de formación como forma fundamental del desarrollo de sus enseñanzas.

3. *La prosa trastámara: 1369-1517*. Con la llegada de la nueva dinastía encabezada por Enrique II la prosa se dilata y no solo aumenta significativamente la cantidad de su producción sino que se diversifica en múltiples cauces expresivos. Conforme avance el periodo van creciendo nuevos centros de producción nobiliaria que conviven cuando no compiten con la corte real. También aparecen nuevos modelos creativos en las múltiples formas de la prosa didáctica como son los tratados, la homilética y las traducciones de obras clásicas. En la prosa narrativa la historia se va haciendo cada vez más diversa y particular y ha de convivir con la ficción exenta, nacida a finales del periodo anterior y desarrollada en esta etapa. La literatura en prosa se vincula al desarrollo ideológico de las distintas facciones nobiliarias por lo que fama y cultura irán de la mano a lo largo de esta etapa y los nobles serán interesados mecenas de la obra literaria de sus letrados.

2. ALFONSO X EL SABIO

2.1. La prosa historiográfica anterior a Alfonso X el sabio

A. La historiografía latina en Castilla y León

Antes de la obra historiográfica de Alfonso X, y sirviéndole de fuente, hay una importante tradición historiográfica hispánica en latín que arranca de los visigodos. Ciñiéndonos al marco castellano-leonés, la historiografía latina medieval arranca con un conjunto de crónicas astur-leonesas encabezadas por el *Chronicon Albendense (Crónica Albendense o Emilianense*, 881). Esta obra de transición entre la España visigoda y el nuevo reino asturiano refleja el género de crónica latina entendido como obra que abarca más de un reinado y que desarrolla su relato de forma cronológica y sucinta. Su ámbito, aunque centrado fundamentalmente en España, va más allá de este marco geográfico. Temporalmente relata el pasado antiguo de Hispania hasta el reinado de Alfonso III de Asturias. Le siguen crónicas referidas en exclusiva a la pérdida de España y el inicio del reino asturiano como la *Crónica profética* (883) y la *Crónica de Alfonso III* en sus dos versiones, la rotense (h. 884) y la sebastianense (entre 884-914). La *Crónica de Sampiro* (c. 1000) incluida en la posterior *Crónica Silense* (o *Historia legionensis*, entre 1109 y 1135) continúa el relato de la *Crónica Albeldense* del 866 al 999. La *Crónica Silense* relata parte del reinado de Alfonso VI y culmina la ideología neogoticista que ve en el reino de León la continuación legítima de la Hispania visigoda. El obispo Pelayo de Oviedo recogió en el *Liber chronicorum* (d. 1120-1128) crónicas anteriores e incluye como pieza final su original *Chronicon regum legionensium*.

A estas crónicas generales astúr-leonesas hay que añadir tres crónicas monográficas dedicadas a una diócesis, a un rey y a un héroe. La primera es la crónica que de la iglesia compostelana y de sus gestas como obispo y arzobispo (y con ellas del reino de León) manda realizar el arzobispo de Santiago de Compostela Diego Gelmírez entre 1107 y 1149 bajo el título de *Historia compostelana*. La *Historia* tuvo como finalidad fundamentar los derechos de la recién creada archidiócesis. La segunda de ellas es la *Chronica Adefonsi imperatoris*, (hacia 1153-1157), crónica que trata sobre el reinado de Alfonso VII de León y Castilla (1126-57), el emperador. Incluye el *Poema de Almería* (entre 1147 y 1149) que hace referencia en sus versos a cantos sobre el Cid. La obra es clara representante de la ideología neogótica pues presenta al Emperador como un caudillo capaz de guiar a los pueblos cristianos a recuperar la Hispania gótica perdida. La tercera de ellas es la *Historia Roderichi* o *Gesta Roderici Campidocti* (entre 1188 y 1190), biografía del Cid realizada por un cronista probablemente najerense. Es una de las crónicas latinas de mayor valor literario del periodo.

La *Crónica najerense (Cronica naierensis*, h. 1173 y 1194) es la primera crónica realizada en Castilla (en el monasterio de Santa María la Real de Nájera). Es una historia universal que narra desde la creación hasta la historia inmediata de los reinos de Castilla y León. Es la primera en incluir material épico. Le sigue la *Chronica latina regum Castellae (Crónica latina de los reyes de Castilla*, entre 1217 y 1237), escrita posiblemente por Juan de Soria, obispo de Osma. En ella relata la historia castellana desde Fernán González a la conquista de Córdoba por Fernando III en 1236, siendo este rey y su antecesor Alfonso VIII los más destacados en su historia. Esta crónica, contemporánea de las obras del Tudense y del Toledano, utiliza los documentos de la cancillería y su propia experiencia sin recurrir a las fuentes escritas. Por ello apenas fue utilizada por la *Estoria de España* alfonsí, salvo en la tendencia a incluir noticias sobre los reinos moros, de Bizancio y de Francia simultáneas a los hechos castellanos narrados. Ideológicamente defiende los derecho de la dinastía real castellana frente a León.

Cierran las crónica latinas prealfonsíes las dos obras fundamentales que sirvieron de fuentes a la *Estoria de España* alfonsí: El *Chronicon Mundi* de don Lucas de Tuy, el Tudense, y *De rerum Hispaniae* de don Rodrigo Jiménez de Rada, el Toledano. La reina Berenguela de Castilla, madre de Fernando III, encarga al canónigo Lucas de Tuy, posteriormente obispo de esta diócesis, la redacción de una crónica de España desde la antigüedad hasta la conquista de Córdoba en 1236. La obra, concluida hacia 1238, recoge toda la tradición historiográfica anterior y mantiene las tesis neogóticas que ven la Reconquista como la culminación de la recuperación de una Hispania visigoda unida bajo el legitimismo leonés. Incluye también fuentes épicas y recoge el primer cantarcillo de lírica tracional: "En Calatañazor/perdió Almançor/ el atambor". Tuvo varias traducciones desde el siglo XIII.

El rey Fernando III encarga por su parte una historia de conjunto, de mayor ideología castellana, a Rodrigo Jiménez de Rada, arzobispo de Toledo quien la redacta con el título de *De rerum hispaniae* (también conocida como *Historia gothica*). La obra tuvo dos redacciones: la primera en 1243 y la segunda en 1246. La obra trata de forma conjunta a los reinos de la Península, como ya hiciera el Tudense. Amplía las fuentes y utiliza junto a fuentes latinas y épicas fuentes andalusíes. Su relato gozó de un amplio éxito, no solo por su uso por parte de Alfonso X, sino por su pronto romanceamiento y su amplia difusión. Hacia 1252-1253 se traduce en Aragón su primera versión (de 1243) como *Estoria de los godos* (mas. 302 de la Biblitoeca Nacional de

Madrid) y será la base de las crónicas generales navarro-aragonesas del XIV. La segunda versión de 1246 será la utilizada por la *Estoria de España* de Alfonso X y da lugar a unos romanceamientos que constituyen los *Anales Toledanos Terceros* y el *Toledano romanzado*. Esta última versión es la fuente de la crónica del siglo XV *Estorias del fecho de los godos*.

B. La historiografía romance anterior a Alfonso X

Breve es la la nómina de obras historiográficas en romance anteriores a Alfonso X el sabio. Las *Crónicas navarras* son unos relatos históricos narrados en latín y navarro-aragonés. Se incluyen en el *Fuero General de Navarra* y se datan hacia 1186. Con posterioridad, entre 1196 y 1213, fueron ampliadas incluyendo un *Linaje de los reyes de España* (hasta Alfonso II de Aragón) y un *Linage de Rodric Díaz*. Este último fue escrito hacia 1195 y relata la genealogía del Cid acompañada de una breve biografía.

El *Liber regum* o *Libro de las generaciones y linajes de los reyes* es un texto redactado en aragonés entre 1196 y 1209. En esta crónica se recoge la historia de España desde el Génesis hasta la historia de los reinos hispánicos de finales del XII, aunque con atención especial a los reyes aragoneses y franceses. Como ocurre con las *Crónicas navarras* también se le incorporan posteriormente el *Linaje de los reyes de España* y un *Linage de Rodric Díaz*. En 1229 hay traslación en romance castellano.

En 1256, a inicios del reinado de Alfonso X, se compone una curiosa crónica local: la *Crónica de la fundación de Ávila*. En ella se presentan una serie de historias y de ejemplos de caballeros protagonizados por los pobladores de Ávila como modelos de la identidad castellana y de sus valores colectivos. Con ello se pretende conseguir del nuevo rey la confirmación de una serie de privilegios que venía disfrutando la ciudad, finalidad política que consigue.

2.2. La obra de Alfonso X el sabio

A. Alfonso X, rey de Castilla y León

Alfonso X, el sabio, nace en Toledo en 1221, primogénito del rey Fernando III el santo con quien se habían vuelto a unir de manera definitiva las coronas de Castilla y León. Formado en la corte de Toledo, pronto manifiesta ser un infante letrado que presentan una intensa preocupación jurídica y cultural, por la que continuará el *Setenario* iniciado en la corte de su padre y traducirá el *Calila e Dimna*. Su preocupación cultural no le impide asumir sus obligaciones políticas y como adelantado del reino conquistará el reino taifa de Murcia en 1243.

Su ascenso al trono en 1252 inició una serie de reformas políticas y legales plasmadas en el *Fuero real* que promulgó en 1255 y que significaba la introducción en Castilla del derecho romano y el regalismo, esto es, el refuerzo del poder real frente a los privilegios de nobles y ciudades. Ese mismo año tuvo que hacer frente a la rebelión de su hermano el Infante Enrique en Andalucía y de los nobles de Vizcaya encabezados por Diego López de Haro. Antes, en 1253 cerró el contencioso con Portugal sobre el domino del Algarve mediante un acuerdo matrimonial que supuso ceder su dominio a su nieto Dionis, futuro rey de Portugal.

Por herencia de su madre Beatriz de Suavia aspiró a la elección como emperador del Sacro Imperio Romano Germánico. Fue elegido en 1257, pero contó con la oposición del Papa por lo que no se reconoció

su derecho. Tras largas negociaciones desde 1257 hasta 1275, que supusieron abundantes gastos e impuestos para Castilla, hubo de desistir tras ser elegido en 1573 Rodolfo de Habsburgo, ratificado en 1574 por el Papa Gregorio X. El fracaso político del fecho del imperio, tal como se denominó en Castilla a esta aspiración, culminó con su renuncia en 1276.

En este periodo, además de su política exterior, Alfonso X realizó varias campañas que consiguieron la conquista de Jerez, Medina-Sidonia, Lebrija, Niebla y Cádiz (1262), titulándose desde 1360 rey del Algarve por su domino del reino taifa de Niebla. En 1264 tuvo que hacer frente a las revueltas mudéjares de Murcia y Sevilla. En 1272 nuevamente se produce una rebelión de nobles, encabezada por el Infante Felipe, arzobispo de Sevilla, que tras los acuerdos de Almagro de 1273 supuso una importante cesión del poder real en manos de los nobles.

A partir de 1275 comienza un rápido y decisivo declive de Alfonso X. Antes de renuciar al fecho del imperio, ha de ver cómo muere su primogénito el infante Fernando de la Cerda en Ciudad Real cuando acude con un ejército a defender Sevilla de la amenza de los benimerines africanos. Ocupa su lugar en la defensa su hermano Sancho que destaca en su estrategia militar y conjura el peligro. Con esta muerte se abre un problema sucesorio en Castilla que enfrena a Alfonso X con su hijo Sancho. Según el derecho consuetudinario de Castilla, a la muerte del hijo primogénito los derechos de sucesión se trasladaban al segundón. Por contra, el derecho romano establecido en las *Partidas* traspasaba el derecho de sucesión del primogénito fallecido a sus hijos y no a sus hermanos. Con ello, el sucesor según el nuevo derecho sería Alfonso de la Cerda, hijo del fallecido infante Fernando. Sin embargo, en 1276 Alfonso X hace jurar a las cortes a Sancho como heredero de Castilla. Presionado por su mujer Violante y por el rey de Francia, intentó retornar los derechos a su nieto Alfonso o, al menos, repartir el reino proponiendo a Alfonso de la Cerda como rey de Jaén. Ante ello, Sancho se rebeló contra su padre con el apoyo mayoritario de la nobleza, consiguiendo en 1282 la desposesción de todos los dominios del rey que solo contó con el apoyo de Sevilla donde permanecía recluido. Con la ayuda de los benimerines Alfonso X comenzaba a recuperar parte de su poder cuando murió en 1284. En su testamento maldijo y desheredó a su hijo Sancho.

B. Labor cultural de Alfonso X

Desde su labor como infante y a lo largo de su actividad como rey, Alfonso X propició el desarrollo de una cultura cortesana como herramienta política que impusiese la ideología regalista, esto es, un modelo político en el que la fuente de poder era el rey que limitaba los privilegios de nobles y ciudades. Para ello, la corte alfonsí se proponía en los siguientes téminos, tal y como se recoge en *Las Partidas*:[4]

> *Ley XXVII. Qé cosa es corte, e por qué a así nombre, e quál deve ser.*
>
> Corte es llamado el lugar do es el Rey e sus vasallos e sus oficiales con él que an cotidianamente de consejar y servir; e los otros del Regno que se llegan ý o por obra dél o por alcanzar derecho o por fazer recabdar las otras cosas que an de beer con él. E tomó este nonbre de una palabra del latín que dizen *cohors*, en que muestra tanto como ayuntamiento de conpañas, ca allí se allegan todos aquellos que

4 El texto de las *Partidas* ha sido tomado de Lacarra, Mª J. y F. López Estrada, *Orígenes de la prosa*, Barcelona, Júcar, 1993, pp. 163-164.

an a onrar e aguardar al Rey e al Regno. E otrosí a nonbre en latín, *curia*, que quiere tanto dezir como lugar do es la cura de todos los fechos de la tierra, ca allí se a de cortar lo que cada uno a de aver segunt su derecho o su estado. E otrosí es dicho *corte* según lenguaje de España, porque allí es la espada de la justicia con que se an de cortar todos los males, tan bien de fecho como de dicho, así como los tuertos e las fuerças y las sobervias que fazen los omnes e dizen, que se muestran por atrevidos e denodados, e otrosí los escarnios e los engaños e las palabras sobervias e enatías que fazen a los omnes envileçer e serr rafezes. E los que desto se guardaren, e usaren de las palabras buenas e apuestas, llamaránlos buenos *e apuestos* e enseñalados; e otro sí llamaranlos corteses porque las bondades e los otros buenos enseñamientos a que llaman cortesía, sienpre los fallaron e los presçiaron en las cortes. E, por ende, fue en España siempre acostumbrado de los omnes onrados enbiar a sus fijos a criar a las cortes de los Reyes por que aprendiesen a seer corteses e enseñados e quitos de villanía e de todo yerro, ese acostumbrasen bien, así en dicho como en fecho, porque fuesen buenos, e los señores oviessen razón de les fazer bien. Onde los que atales fueren, deve el Rey allegar a sí e fazerles mucha de onra e mucho de bien; e a los otros arredrarlos de la corte e castigarlos de los yerros que fezieren, porque los buenos tomen ende fazaña para usar del bien, e los malos se castiguen de no fazer en ellas cosas desaguisadas, e la corte fincar de todo mal, e abondada e conplida de todo bien.

En primer lugar la corte se propone como lugar de gobierno "do es el Rey e sus vasallos e sus oficiales con él que an cotidianamente de consejar y servir; e los otros del Regno que se llegan ý o por obra dél o por alcanzar derecho o por fazer recabdar las otras cosas que an de beer con él". Este gobierno se configura desde el regalismo. Se realiza por el Rey y por su administración curial que le ha de "consejar y servir". En ella el rey es la cúspide del poder por lo que es "espada de justicia" y quienes van a ella lo hacen con el fin de "onrar e aguardar al Rey y al Regno".

Por otro lado, la corte también es un ámbito cultural en el que se aprende y se ejercita un modelo social: el ser cortés propio del comportamiento nobiliario ("porque las bondades e los otros buenos enseñamientos a que llaman cortesía, sienpre los fallaron e los presçiaron en las cortes"). La corte alfonsí se erige así en lugar de enseñanza de la condición distintiva del noble, ya que "fue en España siempre acostumbrado de los omnes onrados enbiar a sus fijos a criar a las cortes de los Reyes por que aprendiesen a seer corteses e enseñados e quitos de villanía e de todo yerro, ese acostumbrasen bien, así en dicho como en fecho, porque fuesen buenos". Con esta cultura nobiliaria Alfonso X cierra el círculo político de su regalismo, pues ha de ser el rey el árbitro y maestro que reconoce o rechaza el comportamiento cortesano y con ello la distinción social del noble y su permanencia o expulsión de la corte : "Onde los que atales fueren, deve el Rey allegar a sí e fazerles mucha de onra e mucho de bien; e a los otros arredrarlos de la corte e castigarlos de los yerros que fezieren, porque los buenos tomen ende fazaña para usar del bien, e los malos se castiguen de no fazer en ellas cosas desaguisadas, e la corte fincar de todo mal, e abondada e conplida de todo bien".

De esta manera, Alfonso X desarrollará la cultura castellana como arma política que le permita ir modelando la mentalidad de los nobles que han de ayudarle en su labor de gobierno realizada desde los nuevos modelos jurídicos del regalismo. Para ello, preocupado por la necesidad de que los nobles "usaren de las palabras buenas y apuestas", va a propiciar desde su obra cultural la normalización

lingüística del "castellano drecho". De hecho los usos lingüísticos y gráficos del scriptorium alfonsí servirán de modelo para los escritos posteriores. Por otro lado, enriquece el idioma para que sirva de transmisior del saber mediante glosas castellanas de términos latinos o mediante la incorporación directa de latinismos que sirvan para desarrollar un vocabulario técnico. Esta preocupación lexicográfica se da con independencia del tema que trate y podemos observarla en el ejemplo anterior en las precisiones etimológicas y terminológicas del vocablo corte ("E tomó este nonbre de una palabra del latín que dizen *cohors*, en que muestra tanto como ayuntamiento de conpañas, ca allí se allegan todos aquellos que an a onrar e aguardar al Rey e al Regno. E otrosí a nonbre en latín, *curia*, que quiere tanto dezir como lugar do es la cura de todos los fechos de la tierra, ca allí se a de cortar lo que cada uno a de aver segunt su derecho o su estado. E otrosí es dicho *corte* según lenguaje de España, porque allí es la espada de la justicia con que se an de cortar todos los males, tan bien de fecho como de dicho").

Para llevar a cabo esta labor político-cultural, Alfonso X promovió la creación o desarrollo de diversas escuelas alfonsíes para la transmisión del saber. Potenció una segunda etapa de esplendor de la mal llamada Escuela de Traductores de Toledo, creó la Escuela y los Estudios Generales de latín y arábigo de Sevilla en 1256 y fundó la Escuela de Murcia en 1269.

Directamente promovió la creación de una obra literaria en castellano para desarrollar la finalidad política de su obra cultural. Se trataba de crear una cultura para el gobierno. Para ello, promovió un conjunto de obras que le diesen el fundamento jurídico del regalismo. Investigó sobre el fundamento científico que facilitase el conocimiento de los hombres para su dirección y gobierno. En la Edad Media la ciencia que permitía analizar y dirigir el comportamiento humano era la astrología, por lo que las obras científicas alfonsíes siempre tienen una conexión mediata o inmediata con la astrología. El fundamento polítco del gobierno en la Edad Media se basaba en el prestigio y la legitimidad del linaje, por lo que en sus obras históricas pone las bases de los méritos que el reino y el linaje de los reyes de Castilla tienen para liderar el gobierno del reino y del imperio. Por último, la cultura cortesana ha de desarrollar comportamientos nobiliarios que muestren la diferencia entre el noble y quien no lo es, se trata de la cortesía o cultura cortesana, que se atiende en las obras que para el ocio cultural compone el monarca.

C. La obra literaria de Alfonso X

La crítica viene diferenciando dos etapas creativas en la obra de Alfonso X. la primera de ellas que iría de 1250 a 1260 está dominada por la realización de traducciones fieles a sus fuentes, generalmente únicas y árabes. La segunda, de 1269 a 1284, está dominada por compilaciones en las que hay un uso de varias fuentes que se reutilizan y componen en una compilación original que difiere en su nuevo conjunto de cada una de las fuentes utilizadas. Recientemente se ha criticado esta división cronológica postulando una continuidad en su obra. Dentro de esta continuidad pueden distinguirse dos tipos de obras: las traducciones encargadas por el rey y aquellas otras obras de carácter compilatorio en las que Alfonso X se implica directamente en su planteamiento y redacción. Temáticamente se suele clasificar su obra en literatura científica, literatura jurídica, literatura del ocio cortesano y literatura histórica.

La autoría de Alfonso X ha de entenderse en el marco del trabajo de su taller alfonsí. El rey no escribe directamente las obras, sino que las

organiza y promueve. Así lo reconoce el prólogo de la *General Estoria*: "el rey faze un libro non porque él escriva con sus manos, mas porque compone las razones d'él, e las enmienda e yegua e endereça, e muestra la manera de cómo se deven fazer, e desí escrívelas qui él manda; peró por esto dezimos por esta razón que él faze el libro". Sin embargo, tal como documenta el prólogo de la *Ochava esfera* en sus encargos el rey sigue muy de cerca la labor de sus escritores, pues llega a corregir directamente los originales que le muestran de manera que "tolló las razones que entendió eran sobejas et dobladas et que no eran castellano drecho, et puso las otras que entendió que complían; et cuando en el lenguage, endreçólo él por síse".

La forma de trabajo del taller alfonsí supone la existencia de tres tipos de colaboradores: los traductores, ayuntadores y capituladores. Los traductores traducían las fuentes. Los ayuntadores realizaban la compilación de los materiales en una redacción unificada y original. Los capituladores no solo dividían la obra en capítulos, sino que planificaban la estructura que debía tener la compilación de las distintas fuentes utilizadas. Muchas de las obras del taller alfonsí están incompletas o muestran diversas versiones con un proceso de revisión y corrección. Actualmente la crítica entiende estas versiones como una tendencia creativa de Alfonso X por revisar, perfeccionar y actualizar continuamente su obra, especialmente en los terrenos jurídicos, históricos y poéticos.

Las principales obras científicas promovidas por Alfonso X pretenden analizar y en cierta manera prever el comportamiento humano por lo que son obras astronómicas, astrológicas y de magia. Podemos hacer una primera agrupación con los libros de los cielos, en los que traduce obras de contenido astronómico y astrológico. Destacan el *Libro complido de los judizios de las estrellas, el Libro del saber de astrología* (compuesto por la *Ochava esfera* y diversos libros de instrumentos) y el *Libro de las cruces*. Las *Tablas alfonsíes* recogen un conjunto de tablas astronómicas calculadas sobre los cielos de Toledo, cuyos cálculos siguen hoy vigentes. Junto a las libros de los cielos contamos también con los libros de las piedras que tratan de la naturaleza y efectos de diversas piedras sobre el comportamiento del hombre. Los libros de las piedras son el *Lapidario* y el *Libro de las formas y de las imágenes*. A estas obras han de añadirse las traducciones de libros de magia como son el *Picatrix* o el *Libro de Astromagia*.

Las principales obras jurídicas de Alfonso X desarrollan el regalismo. El *Fuero Real,* redactado entre 1252 y 1255, fue la principal herramienta de la acción real al ser otorgado a diversas ciudades y unificar la dispersión de fueros anteriores. El *Espéculo* es una obra inacabada de doctrina legal que justifica teóricamente el regalismo y cuyos contenidos fueron incorporados a las *Partidas*. El *Setenario*, que en parte reutiliza elementos de las *Partidas*, es un espejo de príncipes redactado desde la alegoría medieval del simbólico número siete. Por último, la obra magna de la política alfonsí fueron las *Partidas*, que venían a ser un código completo para el ordenamiento de la vida política de Castilla. La crítica reconoce varias fases de redacción en el texto conservado: una primera entre 1256 y 1260; una segunda revisión hacia 1265, y una tercera y cuarta redacciones a fines del XIII y comienzos de XIV. Las *Partidas* tienen un enorme valor documental como testimonio de las formas de vida y de cultura del siglo XIII. Jurídicamente siguen teniendo vigencia supletoria en el reino de España, aunque Alfonso X no llegó a promulgarlas. Su carácter de fuente básica del derecho castellano se le dio en el reinado de Alfonso XI, bisnieto del rey sabio, en el Ordenamiento de Alcalá de 1348.

Las principales obras que Alfonso X manda traducir o redactar para configurar el ocio cortesano atienden a los aspectos propios del oficio del caballero (*Libro de los caballos)*, a sus ocios activos (la caza como en el libro de cetrería *El libro de los animales que cazan* de Moamín) y sus ocios pasivos (*Libro del ajedrez, dados e tablas* que regula el ocio de salón con juegos que exigen el uso de estrategias). Ya vimos al estudiar en el capítulo anterior la poesía gallego-portuguesa la importante participación de Alfonso X mediante sus *Cantigas de santa María* y mediante sus cantigas profanas en la poesía cortesana.

En el terreno historiográfico, Alfonso X va a vincular historia y política en dos obras en las que la historia es justificación del presente y el rey se muestra como *magister historiarum* capaz de enseñar a los nobles el correcto comportamiento político al tiempo que se prestigia legitimando los derechos históricos de su dinastía. La *Estoria de España* y la *General Estoria* forman parte de un proyecto común en la producción alfonsí, tal y como ha señalado recientemente Inés Fernández Ordóñez:

> Tanto en su estructura, pues, como en sus contenidos la concepción de las Estorias alfonsíes nos revela algo que no ha sido suficientemente destacado, esto es, que Alfonso utilizó la Historia al servicio de sus labores de gobernante, de la difusión de un pensamiento político. Mientras que nunca se ha dudado del valor político de las obras legislativas, se ha privado, en cambio, a las obras históricas del papel importantísimo que jugaron en el proyecto político alfonsí. Alfonso pretende fundamentar las bases de su gobierno a través del ejercicio de la razón, a la cual se accede gracias al saber, a los conocimientos que difunden sus obras. Esa meta esencial determina que sus producciones estén escritas en lengua vulgar y otorga un lugar principal a la Historia debido a su carácter exhaustivo, globalizador, que permite el conocimiento auténtico y profundo de todos los hechos pasados como ejemplo y enseñanza para el presente y el futuro. (Fernández Ordóñez 1999: 115)

Por ello la cronología de las obras no responde, como venía señalando la crítica, a un proceso secuencial en el que la historia del reino (la *Estoria de España*) se abandona para abordar la historia universal (la *General Estoria*), sino que ambas obras se proyectan y redactan simultáneamente, tal como defiende Fernández Ordóñez:

> De todo ello se concluye que hacia 1270 se concibió al mismo tiempo el proyecto de las dos Estorias alfonsíes y que por entonces se reunieron y prepararon los materiales de interés para ambas. Así pues, la redacción de la compilación de historia universal alfonsí no esperó a la conclusión de la historia particular de España ni supuso una interrupción en la labor de redacción de ella. La General estoria continuó elaborándose hasta el final del reinado, ya que el códice del scriptorium alfonsí conservado de su IV parte está fechado en 1280. Y la Estoria de España fue abandonada, inconclusa, en su primera redacción hacia 1274, pero reescrita en una segunda versión, la llamada Versión crítica, hacia 1283 en Sevilla. (Fernández Ordóñez 2000)[5]

La *General Estoria* aborda desde el sistema de las seis edades del mundo tomado de los Cánones de Eusebio-Jerónimo la *traslatio imperii* que

5 El texto se ha consultado en la digitalización de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-taller-de-las-estorias/html/7792275d-2889-4cd3-be3f-a0fdc7158a74_6.html#I_0_

de Oriente (Persia) pasa a Occidente (Roma) para terminar en Castilla, defendiendo así propagandísticamente las aspiraciones alfonsíes en su candidatura al Imperio. La obra se interrumpe en la sexta parte que abarcaría desde el nacimiento de Cristo hasta Alfonso X. En su detallado relato se recogen múltiples aspectos enciclopédicos sobre el saber medieval. Su redacción, que utiliza el anacronismo medieval por el que las figuras de la antigüedad aparecen descritas según las instituciones y formas de vida medievales, hace de esta historia un friso documental y costumbrista de la España del siglo XIII.

2.3. La Estoria de España

A. Creación y transmisión

La *Estoria de España* cuenta con 38 testimonios directos y con diferentes testimonios indirectos que reutilizan sus materiales. Esta intrincada y amplia documentación es una auténtica selva de transmisión que llevó a Diego Catalán a titular su fundamental estudio como *De la silva textual al taller historiográfico alfonsí: códices, crónicas, versiones y cuadernos de trabajo*, catalogando así la naturaleza de los diferentes testimonios conservados.

En lo referente al texto transmitido, la crítica ha señalado la existencia de dos versiones originales de la *Estoria de España*, que en palabras de Inés Fernández Ordoñez son las siguientes:

> Las primera de las dos versiones de la Estoria de España es la Versión Primitiva, redacción más antigua de la obra que se preparaba después de 1270 y antes de 1274 (tradicionalmente conocida como "versión regia" en la historia antigua, gótica y de los reyes astur-leoneses hasta Ramiro I y como "versión vulgar" o "concisa" a partir de ese rey). La conservamos completa hasta finalizar el reinado del rey leonés Vermudo III en su literalidad originaria y solo de forma inconclusa y alterada por una refundición que la amplia retóricamente desde Fernando I en adelante. La segunda redacción es la llamada Versión crítica, texto que fue el fruto de reformar sistemáticamente la globalidad de la obra (y que conservamos desde el comienzo de la historia gótica hasta el reinado de Fernando II de León), compuesta probablemente en el entorno del rey en Sevilla entre 1282-1284. (Fernández Ordóñez 1999: 121)

Inés Fernández Ordóñez señala así la diferencia entre ambas versiones:

> Las muchas diferencias que presenta la Versión Crítica respecto de la redacción primitiva de la obra pueden compendiarse en tres grandes líneas de reforma: a) se reorganizó profundamente la estructura de la obra con el objeto de mejorar la coherencia cronológica y la verosimilitud de muchos relatos; b) se radicalizó el pensamiento político, propiciando reformas que dejan ver la oposición de Alfonso a cualquier pacto con los estamentos; c) y en tercer lugar, se abreviaron significativamente los pasajes de procedencia poética, a los que se concede poco crédito por razones básicamente ideológicas. (Fernández Ordóñez 1999: 123)

El principal testimonio conservado de la versión primitiva está en los manuscritos E1 y en los dos primeros cuadernos (a y b) del manuscrito E2, conservados en la Biblioteca del monasterio de San Lorenzo del Escorial (Escurialense Y-I-2 y X-I-4). De la versión crítica su principal testimonio es el manuscrito Ss, conservado en la Biblioteca de la Caja de Ahorros de Salamanca (ms. 40).

Don Ramón Menéndez Pidal fue el primer editor de la *Estoria de España* bajo el título de *Primera Crónica General*. Para ello utilizó el texto transmitido por los manuscritos E1 y E2 del Escorial, que presentaban las siguientes tradiciones textuales en su contenido:

- E1 (Escurialense Y-I-2) es un manuscrito copiado en el taller alfonsí que transmite la versión primitiva.
- E2 (Escurialense X-I-4) es un manuscrito facticio posiblemente realizado en el siglo XIV en el scriptorium de Alfonso XI utilizando como base un manuscrito de tiempos de Sancho IV (que presenta una alusión al año 1289), al que se le realizan diversas adiciones. En su confección une los dos últimos cuadernos del manuscrito original alfonsí *E1* que fueron desgajados para que pasaran a dar cuerpo al inicio de *E2* (cuadernos a y b) diciéndose E2 continuación de E1. Tras estos cuadernos, incluye los cuadernos de la *Versión amplificada de 1289* (cuadernos c y e). Añade otros cuadernos que completan la *Estoria* tomados de otras fuentes: cuaderno d sobre la Historia del Cid y cuaderno f que incluye una Crónica particular de san Fernando.

Transcribiendo ambos manuscritos Menéndez Pidal publica su *Primera Crónica General*. En ella se ha recogido la versión primitiva íntegramente en el contenido de E1 y en los dos primeros cuadernos de E2. La razón de por qué se separaron estos cuadernos de E1 parece ser temática, ya que con ello la *Estoria* quedó dividida en dos volúmenes independientes:

- Un primer volumen hasta la conquista de los moros en el reinado de Rodrigo y el señorío de Pelayo (capítulo 565, manuscrito E1 actual) que reproducía la versión primitiva.
- Un segundo volumen en el que a partir del alzamiento de Pelayo como rey (capítulo 566, manuscrito E2) se recoge con unidad la Reconquista. En este volumen la versión primitiva aparece al inicio para ampliarse con añadidos posteriores diversos.

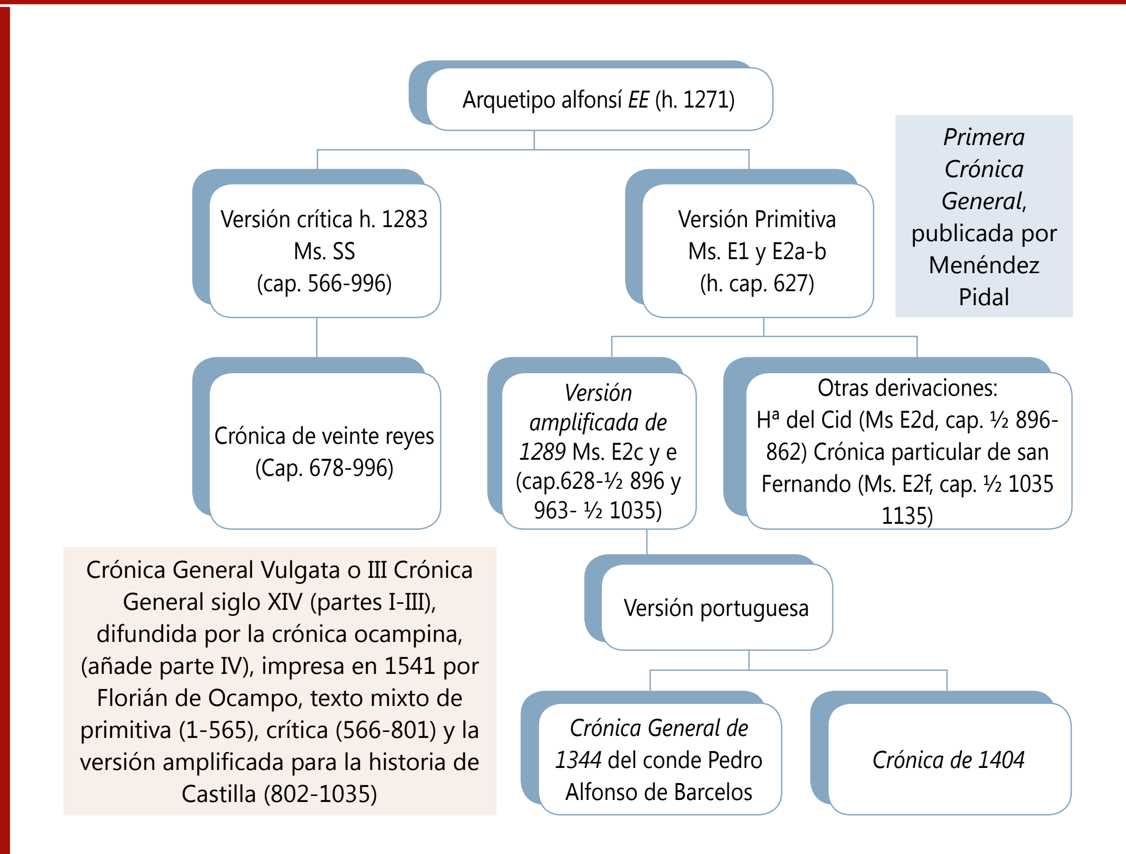
Entre estos añadidos destaca la *Versión retóricamente amplificada* (1289), transmitida por el manuscrito base de E2, elaborada sobre un texto de la versión primitiva a partir del reinado de Ramiro I (capítulo 628), que amplifica. De esta ampliación realizada en la corte de Sancho IV, más defensora de la hegemonía castellana que la versión primitiva, hay transmitidas dos versiones: además de su presencia en el ms. E2 (c y e) se conserva en otra versión en el manuscrito F de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca (ms. 2628).

De esta tradición textual de la versión primitiva, amplificada en la corte de Sancho IV, se deriva una versión portuguesa que produjo la *Crónica de 1344*.

La versión crítica produjo por su parte una nueva versión recogida en la llamada *Crónica de veinte reyes* que en realidad es un fragmento de la *Estoria de España* y no una crónica independiente.

Por último hay que referirse a la *Crónica General Vulgata* o III *Crónica General* del siglo XIV que fue difundida por la *crónica ocampina*, (que le añade una parte IV), impresa en 1541 por Florián de Ocampo. Esta crónica ofrece un texto mixto de versión primitiva (capítulos 1-565), crítica (capítulos 566-801) y la versión amplificada para la historia de Castilla (capítulos 802-1035).

Teniendo en cuenta esta tradición textual podemos ofrecer un sintético stemma de las versiones de la *Estoria de España:*



B. La *Estoria de España*, modelo de crónica general

La *Estoria de España* es doblemente ejemplo de crónica general. En primer lugar porque presenta los constituyentes del género y en segundo lugar porque los establece, esto es, va a ser imitada y seguida por un conjunto de refundiciones y de nuevas obras escritas según su modelo.

Como temática apropiada el género de la crónica general tendrá la historia de un reino, entendido como territorio en el que se producen diversos *imperia*, esto es, diversos pueblos que dominan el territorio cuyas gestas se relatan con atención especial a sus príncipes.

La estructura reconocible de la crónica general, tal como la diseña Alfonso X, consiste en un relato cronológico de sucesión de señoríos que se divide con estructura de anales (por años) cuando la cronología lo permite. En ella es fundamental el relato del cronista y la cronología sucesiva de los hechos narrados.

El estilo característico subraya los elementos propios del relato lineal e incluye valoraciones y argumentaciones que dejan clara la intención legitimadora de una dinastía o de un proyecto político (ello es en ocasiones directamente explícito como en algunas referencias directas de la versión crítica a la injusta rebelión que sufre Alfonso X). También es característica del relato alfonsí la elaboración acumulativa en la que se utilizan todas las fuentes historiográficas anteriores (tanto cultas como folclóricas –épicas–). Ello en ocasiones le lleva a contrastar versiones, a dar dos versiones sucesivas o a resumir la versión de la que discrepa, pero en todo caso siempre menciona las distintas versiones existentes sobre el hecho que narra. Como es común en la literatura culta de la época cuando trata del pasado utiliza el anacronismo cultural actualizándolo con formas de vida y de gobierno propias de la Edad Media castellana.

El contenido de la *Estoria de España*, según la edición de la *Primera Crónica General* de Menéndez Pidal cuyos capítulos indicamos, se articula en cuatro partes:

- I: Historia antigua y romana: capítulos 1-364.
- II: Historia bárbara y gótica: capítulos 365-565.
- III: Historia astur-leonesa: capítulos 566-801.
- IV: Historia castellano-leonesa: capítulos 802-1035.

Por último, la *Estoria de España* ofrece en sus fuentes y en múltiples referencias de su narración testimonios de géneros literarios vivos en la Castilla de su época. En este sentido destacan las prosificaciones de cantares de gesta que incluye.

C. La crónica general después de Alfonso X

Tras la *Estoria de* España Menéndez Pidal señaló la existencia de numerosas refundicioneres recreadoras que la crítica actualmente solo considera diferentes mezclas en la transmisión de las versiones primitiva y crítica de la etapa alfonsí ampliadas en algunas ocasiones con otros materiales acarreados de diversas fuentes. Teniendo ello en cuenta, cabe advertir cierta revisión molinista de la crónica alfonsí en la *Versión retóricamente amplificada* de la corte de Sancho IV. También es observable una revisión nobiliaria en la *Crónica abreviada* que conservamos de don Juan Manuel y en la *Crónica de Castilla*. Esta última crónica recoge abundantes fuentes épicas y refunde la historia alfonsí desde intereses nobiliarios propios del reinado de Fernando IV, época de su compilación. Más tardíamente (h. 1388-1390) en línea similar de reelaboración novelizadora de la *Estoria de España* por incorporación de fuentes épicas se escribe la *Crónica fragmentaria*. En este caso la *Estoria de España* se reelabora atendiendo a los reyes astúr-leoneses e incorporando versiones originales del Mainete, por lo que su reciente editor propone denominarla *Crónica carolingia*.

En estas tendencias a destacar la crónica de reinados y a recristianizar la cultura propias del molinismo (vid. VI. 2.2.a), hay que encuadrar la composición de la *Gran Conquista de Ultramar* (entre 1291 y 1295) posiblemente nacida de la reutilización de materiales previstos para la *General Estoria*. La crónica responde a la intención molinista de exaltar la historia cristiana, en este caso mediante el relato de la Conquista de Jerusalén por Godofredo de Bouillón. En sus contenidos coincide con la tendencia de crónicas de este periodo de insertar en su relato materiales épicos y ficticios. En este caso destaca la inserción de materiales caballerescos propios de libros de caballería, como es la Estoria del Caballero del Cisne, y de materia carolingia ya en proceso de novelización más allá de la épica, como es el caso de las historias de Berta la de los grandes pies y del Mainete.

Siguiendo el modelo de la *Estoria de España* a lo largo del siglo XIV van a nacer las crónicas generales navarro-aragonesas. Comienza el ciclo la *Crónica de san Juan de la Peña* (entre 1369 y 1372) que relata la historia del reino de Aragón desde Tubal hasta Alfonso IV de Aragón (1336). Como en el caso castellano parece prosificar cantares de gesta y desde su texto se ha reconstruido el *Cantar de la campana de Huesca*. Bajo la dirección de Juan Fernández de Heredia se compuso la *Grant historia de España* poco antes de 1385. Por último, Gauberto Fabricio de Vagad publica en Zaragoza en 1499 la *Crónica de Aragón* que historia hasta Alfonso V el Magnánimo.

El siglo XV conoció nuevas formas de compendios generales de la historia alejados del género de la crónica general de modelo alfonsí. Se trata de las sumas o sumarios de crónicas importadas de Italia. La *Suma de las Crónicas de España* de Pablo García de Santa María debió de ser un trabajo específico de corte, destinado a ofrecer al joven monarca Juan II una idea sucinta de la historia. La *Suma* fue adicionada por otro autor con datos posteriores a la muerte de don Pablo. El *Mar de historias* de Fernán Pérez del Pulgar traduce en 1432 el *Mare historiarum* de Giovanni Colonna. Diego Rodríguez de Almela compone hacia 1484 su *Compendio historial* en el que reúne y sintetiza numerosas crónicas para ofrecer los principios en los que debe asentarse el ejercicio y condición de la nobleza caballeresca del XV. El poeta Narciso Viñoles publica en Valencia en 1510 la *Suma de todas las crónicas del mundo*, traducción del *Supplementum Chronicarum orbis ab initio mundis* de Giacopo Philippo Foresti.

En este marco de nuevos modelos de historia general merece una especial mención la miscelánea histórica de Lope García de Salazar (1399-1476), *Historia de las bienandanzas y fortunas*. En veinticinco libros acumula noticias y anécdotas de la antigüedad clásica y del medievo europeo (con amplia presencia de materia carolingia y artúrica), de España (con amplia presencia épica) y de Vizcaya (con claros elementos testimoniales).

Por otra parte, desde la *Crónica abreviada* de don Juan Manuel contamos también con obras históricas destinadas a resumir el contenido de la *Estoria de España*, como hace Pedro de Escavias en su *Repertorio de Príncipes de España* (1468-1469). También disponemos de obras historiográficas que, como ocurre con las sumas de historia general, ofrecen una visión sintética de la historia de España como hacen Alfonso Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera, en su *Atalaya de las crónicas* (1443) o Diego de Valera en su *Crónica abreviada o Valeriana* (1481).

3. LA HISTORIOGRAFÍA POSTERIOR A ALFONSO X

3.1. La crónica real

A. Caracterización de la crónica real

Ya en los materiales añadidos en la transmisión de la *Estoria de España* se reconoce en el manuscrito E2 la inclusión de una historia del reinado de Fernando III que viene a ser una crónica real. Este género, que se va a desarrollar en los siglos XIV y XV, mantiene elementos estructurales de la crónica general aunque variará sustancialmente su temática y parcialmente su estilo característico.

En cuanto a su temática, la crónica real se ciñe al relato de un reinado, no de un reino. Por ello son los hechos de un rey y la exaltación legitimadora de su actuación como ejemplo de gobierno los que ocupan el protagonismo del relato. En cuanto a su estructura reconocible, la crónica real se articula, como ya hiciera la crónica general en las ocasiones que permitían sus fuentes, como un relato lineal con estructura de anales, esto es, siguiendo los años del reinado. Su estilo se caracteriza por una presencia más directa del cronista que mediatiza el relato con sus comentarios y su propio testimonio, recogido a menudo mediante la presencia esporádica de la primera persona. Frente al uso de fuentes escritas o folclóricas la crónica real se centrará más en refencias documentales y en testimonios directos de quienes presenciaron los hechos que se narran. En su selección de hechos y en sus valoraciones la crónica real supone una interpretación política positiva del reinado narrado.

Estos componentes muestran un cambio significativo sobre las técnicas y el trabajo historiográfico alfonsí, tal como cabe observar en el prólogo de la *Crónica de los tres reyes*:[6]

> E por esto el muy alto et muy onrado et muy bien aventurado don Alfonso por la graçia de Dios rey de Castilla, de Leon, de Toledo, de Gallizia, de Seuilla, de Cordova, de Murçia, de Jahen, del Algarbe et de Algezira et señor de Molina, aviendo voluntad que los fechos de los reyes que fueron ante que él fuesen fallados en escripto,

6 Tomado de la edición de la Crónica de Alfonso X, según el manuscrito 829 de la Biblioteca Nacional de Madrid, realizado por José Luis Villacañas Berlanga para la *Biblioteca Saavedra Fajardo de pensamiento político hipánico*: http://www.saavedrafajardo.org/Archivos/LIBROS/Libro0153.pdf

> mandó catar las coronicas et estorias antiguas. E falló escripto por coronica en los libros de su camara los fechos de los reyes que fueron en los tienpos pasados reyes godos fasta el rey Rodrigo. E desde el rey don Pelayo que fue el primero rey de Leon fasta el tienpo que finó el rey don Fernando que ganó a Sevilla et a Cordova et a las villas del obispado de Jahen et el regno de Murçia. E por que acaesçieron muchos fechos en los tienpos de los reyes que fueron despues de aquel rey don Ferrando, los quales non eran puestos en coronica, por ende este rey don Alfonso que es llamado conqueridor, entendiendo que aquellos fechos fincavan en olvido et por que fuesen sabidas las cosas que acaesçieron en el tienpo del rey don Alfonso su visaguelo el sabio, et en tienpo del rey don Sancho su ahuelo el bravo, et en tienpo del rey don Ferrando su padre, mandolas escrivir en este libro por que los que adelante vinieren sepan en commo pasaron las cosas en tienpo de los reyes sobre dichos.

En primer lugar ha de observarse la continuidad que la crónica real pretende tener con la labor historiográfica anterior. Alfonso XI manda redactar las crónicas sobre los reyes de su linaje (Alfonso X el sabio, Sancho IV el bravo y Fernando IV) porque no existe sobre ellos tradición cronística anterior, ya que consultadas "las coronicas et estorias antiguas" se advierte que los "fechos en los tienpos de los reyes que fueron despues de aquel rey don Ferrando [III], los quales non eran puestos en coronica". La nueva crónica real parte de la labor alfonsí y por ello implícitamente la toma de modelo ya que se manda escribir el libro para que sus hechos sean "puestos en coronica" como lo han sido los hechos de los reyes godos hasta el rey Fernando III el santo, labor historiográfica llevada a cabo por la *Estoria de España* tal como se transmite en E1 y E2.

Sin embargo, frente a la *Estoria de España* la crónica real solo se va a interesar por el pasado inmediato, aquel que es capaz de recordar la memoria viva de los testigos ("en el tienpo del rey don Alfonso su visaguelo el sabio, et en tienpo del rey don Sancho su ahuelo el bravo, et en tienpo del rey don Ferrando su padre"). Y nace con la voluntad de que esos hechos se recuerden cuando ya la memoria de los vivos no los pueda mantener ("mandolas escrivir en este libro por que los que adelante vinieren sepan en commo pasaron las cosas en tienpo de los reyes sobre dichos"). Para ello no puede contar con tradición historiográfica anterior, ya que la crónica real viene a cubir la laguna existente en ella. Por esto no es necesario un taller especializado en la recopilación, traducción y compilación de fuentes. De hecho, estas crónicas aparecen ligadas a un nuevo actor cultural: el cronista real. El prólogo de la *Crónica de tres reyes* comienza indicando esta autoría individual: "El auctor destas Coronicas fue Don Fernan Sanchez de Tovar que llamaron de Valladolid, canciller mayor y notario mayor de Castilla".

En su intención la crónica real mantiene el carácter legitimador del linaje y de la acción política, tal como lo hacía la *Estoria de España* con los príncipes cuya acción de gobierno destacaba en el relato de los diferentes *imperia* hispánicos. Por ello, la intención de la crónica es preservar del olvido los hechos y la labor de gobierno realizada en tiempos de los antepasados más directos de "este rey don Alfonso que es llamado conqueridor". Y esta fama ha de concordar con las hazañas de su bisabuelo, su abuelo y su padre que no han de quedar en el olvido.

Esta labor cronística la realizará una nueva figura: la del cronista real. El primer cronista real es Ferrán Sánchez de Valladolid. Como se advierte en el prólogo a su crónica de los tres reyes, el cronista es un letrado vinculado a la corte real (en este caso canciller mayor y notario mayor de Castilla) a quien se le encarga por mandato real

la realización de la crónica ("por ende este rey don Alfonso que es llamado conqueridor [...] mandolas escrivir en este libro"). Igual perfil y mandato tendrá el otro cronista real que conocemos en el siglo XIV: el Canciller mayor de Castilla don Pedro López de Ayala, quien recibe el encargo de Enrique II y de sus sucesores Juan I y Enrique III.

B. Crónicas reales del XIV

La crónica real se inicia con una *Crónica particular de Fernando III* inserta en el manuscrito E2 de la *Estoria de España* a principios del siglo XIV dentro de la tendencia a particularizar la historia de Castilla tal como hacen la *Crónica de veinte reyes*, desgajada de la *Estoria de España* como relato del reino de Castilla desde sus orígenes como condado, o la *Crónica de Castilla* que relata los reinados desde el primer rey de Castilla Fernando I.

Continúa esta labor historiográfica Ferrán Sánchez de Valladolid, cronista de Alfonso XI, a quien se le encomendó la tarea de historiar los hechos del pasado reciente y desde estos valorar las circunstancias del presente. Para ello se valió de los materiales alfonsíes reelaborados en la corte de Sancho IV. A él se debe, en mayor o menor medida, la llamada *Crónica de los tres reyes* que en realidad es la yuxtaposición de tres crónicas reales con un prólogo común: *Crónica de Alfonso X*, *Crónica de Sancho IV* y *Crónica de Fernando IV*. Estas crónicas preparan el ensalzamiento personal del rey en la *Crónica de Alfonso XI*. Forman las cuatro crónicas parte de un conjunto historiográfico, redactado entre 1344 y 1350, que tiene como fin consolidar culturalmente el éxito de un programa político plenamente realizado: la imposición del poder real sobre los privilegios de nobles y ciudades. Frente a la obra de Alfonso X el sabio que pretendía desde la historia conseguir un poder real más fuerte, Alfonso XI manda redactar la obra historiográfica cuando ya ha conseguido un poder real efectivo, con lo que su obra literaria viene a certificar el éxito político conseguido.

En el reinado de Enrique II la historia de Alfonso XI va ha recibir una reescritura cronística continuando la *Crónica de Alfonso XI* más allá de 1344 en la que terminaba de forma abrupta. Se conforma así la *Gran Crónica de Alfonso XI* en la que se adiciona la antigua crónica con nuevos materiales entre los que destaca el *Poema de Alfonso Onceno* de Rodrigo Yáñez (1348), auténtica crónica rimada de su reinado, y la *Grande histórica de África* de Sujulberto. Esta nueva redacción destaca la dimensión caballeresca de Alfonso XI en su exaltación como origen y legitimación de la nueva dinastía trastámara, nacida con Enrique II, su hijo bastardo.

Por otra parte, la crítica ha discutido la existencia de una historiografía sobre Pedro I, perdida como los romances en su favor. Se ha postulado así la existencia de una perdida *Corónica verdadera* atribuida a Juan de Castro, obispo de Jaén y destacado petrista. Con independencia de la existencia o no de esta crónica, prueba de que hubo una historiografía petrista queda en el *Cuento de los reyes*, relato historiográfico inserto en el *Victorial* por Díez de Gamés hacia 1436. Tardíamente contamos con la *Historia y justificación del rey don Pedro o Relación del rey don Pedro y de su descendencia* cuya primera parte, que narra el reinado, se atribuye a Gracia Dei y la segunda, dedicada al linaje de Alonso de Castilla, puede ser de Diego de Castilla, deán de Toledo, quien la anotó hacia 1570. Posiblemente la obra utilizase un texto original de Juan de Castro. La historia está dedicada a desacreditar a López de Ayala y a dar la genealogía de los descendientes de Pedro I.

La crónica real del siglo XIV culmina con las *Crónicas de los reyes de Castilla* del Canciller Ayala que, al igual que ya hiciera Ferrán Sánchez de Valladolid, abordará la historiografía del testimonio presente.

C. La obra de Pero López de Ayala

Don Pero López de Ayala (1332-1407) es un ejemplo de noble letrado, como ya lo fuese don Juan Manuel a principios de siglo o su coetáneo aragonés el maestro Juan Fernández de Heredia (1310-1396). Tuvo una formación letrada porque se dirigió inicialmente a la carrera eclesiástica. Su carrera política y militar comienza al servicio de Pedro I en 1352, siendo en1359 capitán de su flota. En 1366 pasa junto a su padre a apoyar a Enrique II. Su participación en la Batalla de Nájera (1367) le proporciona mercedes posteriores como son la de Alcalde de Vitoria y Toledo y diversos señoríos. En sus servicios a los reyes trastámara desempeñó diversas misiones diplomáticas. Al servicio de Enrique II realiza una misión en Francia (1378). Posteriormente protagoniza diversas embajadas con Juan I y Enrique III hasta su muerte (1382, 1388, 1392). Participa con las tropas de Juan I en la desgraciada batalla de Aljubarrota (1385), siendo hecho prisionero y retenido en Óvidos hasta 1388 o 1389. Su regreso a la corte castellana va acompañado de un progresivo éxito político. Es camarero y copero mayor de la corte en 1389, participa en el consejo de regencia de la minoría de Enrique III en 1390 y alcanza la dignidad de Canciller mayor del reino en 1398.

La obra literaria de Pero López de Ayala está vinculada a la corte trastámara y a su justificación como noble comprometido en las banderías y guerras del XIV castellano. Por ello va a escribir traducciones históricas que aleccionen sobre los peligros del reino dividido (las *Décadas* de Tito Livio) y obras de la ética justificativa del fracaso politico. Curiosamente en esta utilización de la ética consolatoria que justifica el fracaso, el canciller va a utilizar la figura de Job, propia de la ideología del XIII. Traduce las *Morales* de san Gregorio, el *Libro de Job* y las *Flores de los Morales de Job*. Pero al mismo tiempo utiliza el nuevo modelo justificativo prehumanista al traducir la *Caída de príncipes* de Boccacio. También abordó el ocio cortesano en el *Libro de la caza de las aves* y en el cancionero en cuaderna vía *Libro rimado de Palacio*, que hemos estudiado en el capítulo tercero.

Del mayor interés literario es su producción historiográfica de finalidad política, su *Crónicas de los Reyes de España*, que sirven de modelo fundamental en la historiografía posterior. En ella Ayala se muestra como cronista testimonial, utilizando como fuente básica el testimonio personal directo y, en su defecto, la acumulación de testigos presenciales de los hechos relatados. Sus crónicas se han transmitido a través de veinticuatro manuscritos y un incunable de 1495. Desde Zorita en el siglo de Oro se viene hablando de un doble proceso de escritura: una versión abreviada y una versión vulgar. Recientemente la crítica ha mostrado que el proceso de reescritura solo afectó a los reinados de Pedro I y de Enrique II, ya que los reinados de Juan I y de Enrique III cuentan con una única versión. Encargado de la redacción de las crónicas hacia 1379, la muerte de Alfonso XI le permite abordar los reinados de Pedro I y de Enrique II como una unidad redactando la version primitiva de la denominada por Germán Orduna *Crónica del rey don Pedro y del rey don Enrique su hermano, hijos del rey Alfonso XI*. Tras esta redacción se confecciona la *Crónica de Juan I* adicionándola a la *Crónica del rey don Pedro y del rey don Enrique* en una familia de siete manuscritos. En el reinado de Enrique III, concluidos los pleitos sucesorios al casarse el rey, descendiente de Enrique II y de los derechos de Alfonso de la Cerda, con Catalina de Láncaster, heredera de los derechos de Pedro I, Ayala escribe su historia manteniendo el legitimismo trastámara pero atemperando su propaganda antipetrista. Así se inicia la version vulgar trasmitida en diecisiete manuscritos en la que se escribe directamente toda la

Crónica de Enrique III y se rescribe la *Crónica del rey don Pedro y del rey don Enrique*. En esta revisión la versión vulgar ofrece una menor intervención personal del cronista en los acontecimiento que narra y un contenido de menor antipetrismo.

En resumen, las *Crónicas de los Reyes de Castilla* del Canciller Ayala legitiman a los reyes de la nueva dinastía en tres crónicas y dos versiones según el siguiente proceso:

- El problema fundamental de legitimación, que consistía en justificar cómo un hermano bastardo se rebela y usurpa el trono del hermano legítimo, se soluciona unificando ambos reinados en una única crónica. La crítica venía separando las crónicas de Pedro I y la de Enrique II, pero Germán Orduna con razones estructurales y de transmisión textual ha demostrado que son una única crónica, la *Crónica del rey don Pedro y del rey don Enrique, su hermano, hijos del rey don Alfonso XI*. Es precisamente la figura paterna la que legitima y justifica la continuidad del reinado de Enrique II, ya que ha sucedido un hermano a otro. Políticamente la crónica se redactó en una primera version primitiva muy justificadora de la rebelión contra Pedro I. Zanjada la disputa sucesoria en el reinado de Enrique III, Ayala reescribe la historia en una nueva version vulgar que mantiene con términos menos antipetristas la base legitimadora de Enrique II. Por ello de esta crónica existen dos versiones: la primitiva, redactada en el reinado de Juan I, y la vulgar, redactada en el reinado de Enrique III.

- La sucesión de Juan I no ofrece problema de legitimidad alguno, pues sucede legalmente a su padre según los procedimientos ordinarios del derecho castellano. Por ello la *Crónica de Juan I* se centra en reivindicar sus derechos sobre el trono portugués, legitimando su política fracasada por las armas. En ese contexto defiende su derecho dinástico frente a las pretensiones del Juan de Gante, duque de Láncaster casado con Constanza de Castilla hija de Pedro I, con quienes termina alcanzando un acuerdo legitimador sellado con las bodas de sus hijos. Redactada la crónica en la version primitiva su carácter legitimador no exigía ya un contenido antipetrista porque lo que pretendía era difundir y asegurar el acuerdo legitimador alcanzado. Por ello no necesita una segunda redacción y solo contamos con la version primitiva de la crónica.

- La *Crónica de Enrique III* se redacta cuando ya se ha cerrado el conflicto sucesorio, por lo que su legitimidad es completa: desde cualquiera de las ramas que se pretenda Enrique III es legítimo por ser descendiente de Fernando de la Cerda, de Alfonso XI, de Enrique II y estar casado con la descendiente de Pedro I. Por ello, Ayala redacta directamente esta obra en la version vulgar. Aunque la crónica queda inconclusa por morir el Canciller antes que el rey, se advierte cómo la obra formaba parte de un nuevo proyecto cronístico que pretendía subrayar la legitimidad legal alcanzada por la dinastía con Enrique III. Por eso agrupa con un prólogo común a las dos crónicas ya escritas y la nueva que comienza a escribir, al tiempo que dedica parte de su labor a reescribir la version primitiva de la primera crónica de la serie que no ajustaba su tono y parte de su contenido al nuevo proyecto legitimador.

D. Crónicas reales del siglo XV

Las banderías políticas del siglo XV, con continuos enfrentamientos civiles en Castilla, utilizaron la crónica real como arma de justificación politica de sus disensiones. Pasamos repaso a la principal historiografía

de cada reinado con complejos procesos de redacción y transmisión debidos a estos enfrentamientos.

1. *Reinado de Juan II*. Contamos con cuatro grupos cronísticos dedicados a este reinado.

    - La *Crónica de Juan II* sufrió un complejo proceso de redacción. Iniciada por Álvar García de Santa María, en 1517 Lorenzo Galíndez de Carvajal la publica refundida. En esta version se amalgaman dos primeras partes redactadas por Álvar García de Santa María, cuyo protagonista es el Infante Fernando de Antequera; y una tercera parte protagonizada por don Álvaro de Luna, posiblemente obra de Fernand Díaz de Toledo. Estas tres partes fueron refundidas y ampliadas por Fernán Pérez de Guzmán, añadiendo una cuarta parte. Lorenzo Galíndez de Carvajal en 1517 revisa esta última refundición y publica la obra con una ideología que destaca el poder del rey como forma ideal de gobierno, en línea con la política monárquica de los Reyes Católicos.
    - La *Crónica del Halconero de Juan II*, conservada en el ms. 9445 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Fue escrita por Pedro Carrillo de Huete, halconero mayor del rey, quien realiza un sumario de los hechos acaecidos en su reinado, y ampliada por el obispo Lope de Barrientos. Defiende la figura real y justifica las acciones, en ocasiones contradictorias, que se vio obligado a tomar
    - La denominada *Refundición de la crónica del Halconero*, conservada en el manuscrito X-ii-13 de la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial. Ofrece el relato más objetivo del reinado de Juan II. La *Refundición*, a pesar de su título, es independiente en su composición de la *Crónica del Halconero*.
    - *Abreviación del Halconero.* En el último cuarto del siglo XV se realizó un sumario completo del reinado de Juan II que utiliza la *Crónica del Halconero* y la mal llamada *Refundición*. Ofrece una vision completa del periodo desde la tradición cronística anterior para mostrar los errores de un reino dividido en banderías.

2. *Reinado de Enrique IV*. El reinado de Enrique IV, debido a sus enfrentamientos ideológicos y las guerras civiles del reinado, fue objeto de un complejo tratamiento historiográfico, sintetizado por Fernando Gómez Redondo en estos términos:

    > La cronística de Enrique IV parece la historia de un despropósito: al cronista real (Diego Enríquez del Castillo) se le arrebata el registro oficial de los hechos que estaba practicando, para entregarlo a otro copista regio, pero desposeído del cargo (Alfonso de Palencia) a fin de que lo corrija; este segundo toma entonces la determinación de construir una nueva crónica para denunciar las falsedades de la primera; esta redacción, compuesta en latín, da pie a una tercera crónica anónima (la *Crónica castellana*), atribuida a este segundo historiador, la cual, a su vez, sirve de base para que un cuarto cronista, ya en época de los Reyes Católicos, arme una suerte de memorial (*Memorial* de Diego de Valera) en el que asentar su vision histórica de los monarcas a quienes sirve y que se habían desembarazado ya del segundo cronista, por molesto y poco grato a doblegarse a las directrices de la reina. (Gómez Redondo F. (1998-2007 IV:3481)

    Fruto de este proceso nos queda:

    - Una *Crónica de Enrique IV* compuesta por Diego Enríquez del Castillo, que defiende la figura de Enrique IV haciendo responsables de los errores de gobierno a sus validos.

- Tres *Décadas* en latín de Alfonso de Palencia en las que analiza con un método historiográfico humanista el reinado de Enrique IV denunciando las banderías nobiliarias y los errores del rey.
- Una *Crónica castellana* de autor anónimo que reinterpreta el análisis de Palencia en favor de los intereses de la reina Isabel.
- Un *Memorial de diversas hazañas* compuesto por Diego de Valera entre 1486 y 1487 e inserto en un cuadro historiográfico más amplio que pretende legitimar el Reinado de los Reyes Católicos como solución providencialista de los errores del pasado.

3. *Reinado de los Reyes Católicos*. La visión justificativa y exaltadora de la monarquía de los Reyes Católicos como solución providencial al mal gobierno que Castilla venía sufriendo en manos de un poder real débil y unas banderías nobiliarias ambiciosas será el elemento común de la historiografía dedicada a Isabel de Castilla y Fernando de Aragón. De este reinado contamos con los siguientes testimonios:

- *Crónica de los Reyes Católicos* de Hernando del Pulgar. Cronista real desde 1480, Hernando del Pulgar fue el primero en narrar el reinado de los Reyes Católicos. Su *Crónica* refiere con gran precisión datos hasta 1490 y sienta las bases de la legitimidad dinástica de Isabel y del acierto de su política en la salvaguarda del reino. Nebrija la traducirá al latín a principios del XVI con cierta reelaboración y adiciones.
- *Crónica de los Reyes Católicos* de Diego de Valera. Relata los hechos del reinado hasta 1488, dentro de su marco historiográfico de justificación y exaltación de la política de los Reyes Católicos.
- *Crónica incompleta de los Reyes Católicos* de Juan de Flores. Anónima hasta hace pocos años en que se ha vinculado su autoría a Juan de Flores, su título se debe a que se interrumpe abruptamente en el único manuscrito conocido (G-20 de la Real Academia de la Historia). Trata solo de los años 1469 a 1476, relatando con gran calidad literaria la Guerra con Portugal en defensa de la sucesión de Isabel.
- *Memorias del reinado de los Reyes Católicos* de Andrés Bernáldes, cura de Los Palacios. Historia el reinado hasta 1513, con una perspectiva memorialista, no cronística. Da noticias desde sus recuerdos personales, los de los personajes que conoció de primera mano y el conocimiento de la crónica de Hernando del Pulgar, al tiempo que realiza comentarios moralizadores sobre la guerra y el gobierno.
- *Anónima continuación*. Continúa la *Crónica* de Hernando del Pulgar hasta 1517. Mantiene el mesianismo político y el providencialismo militar de la crónica que adiciona.
- *Anales breves* o *Memorial de los Reyes Católicos* de Lorenzo Galíndez de Carvajal. Resume cincuenta años de historia de Castilla desde la jura de Isabel como heredera (1468) hasta la convocatoria de cortes en Valladolid por Carlos I (1518).

3.2. La crónica particular

A. Caracterización de la crónica particular

El siglo XV va a aportar una novedad historiográfica de gran calado: la individualización del relato. La cronística medieval desde sus orígenes no había atendido de forma individual a ningún personaje.

Ni siquiera las crónicas reales son crónicas de reyes, sino de reinados. Sin embargo, el desarrollo de las cortes nobiliarias y la función política que en ellas representa la historia como legitimadora y difusora de la fama y del poder del linaje hacen que surja a principios de siglo un nuevo género historiográfico: la crónica particular. Este género, frente a las crónicas anteriores, se caracteriza porque en su temática se relatan las hazañas de un noble en particular con el fin de destacarlo como ejemplo nobiliario. Esta característica se evidencia en el prólogo de *El Victorial* en los siguientes términos:[7]

> E yo, aviendo leídas e oídas muchas grandes cosas de las que los nobles e grandes cavalleros fizieron, busqué si fallaría algund tan venturoso e buen cavallero que nunca oviese sido vencido de sus enemigos alguna vez [...]
>
> E entre todos estos ansí leyendo e buscando, fallé un buen caballero, natural del reino de Castilla, el qual toda su vida fue en oficio de armas e arte de cavallería, e nunca de ál se travajó desde su niñez [el Conde Don Pero Niño, Conde De Buelna], e aunque non fue muy grande en estado como los sobredichos, fue grande en virtudes, el qual nunca fue vencido de sus enemigos, él nin gente suya. E por ende fallé que era digno, meresciente de honra e fama, cerca de aquellos que alcançaron prez e honra por armas e oficio de cavallería, e punaron por llegar a palma de victoria, e porque los sus nobles fechos quedasen en escritura.[...]
>
> E fize dél este libro, que fabla de los sus fechos e grandes aventuras a que él se puso, ansí en armas como en amores: bien ansí como por armas fue hombre de gran ventura, ansí en amores fue muy valiente e bien notado.

La crónica particular relatará aquellos hechos del noble protagonista ("buen cavallero natural del reyno de Castilla") por los que "era digno mereciente de honra e fama cerca de aquellos que alcanzaron prez e honra por armas e oficio de caballería, e punaron por llegar a palma de victoria". El protagonismo individual del noble ("fize dél este libro"), la intención áulica de la crónica ("que fabla de los sus fechos e grandes aventuras a que él se puso, ansí en armas como en amores") y la exaltación de su protagonista ("bien ansí como por armas fue hombre de gran ventura, ansí en amores fue muy valiente e bien notado") son constantes temáticas de la crónica particular.

En cuanto a su estructura, la crónica particular será muy variada, respondiendo a modelos diversos que van de la estructura analística al relato sucinto de sucesos, etc. Lo que sí será común es la selección de hechos narrados y la linealidad narrativa. Al hilo de la cronología la crónica selecciona aquellos hechos que sirven para el fin encomiástico de su relato. Nuevamente *El Victorial* en el resumen de su contenido nos muestra las líneas fundamentales de esta selección de sucesos:

> El qual libro se parte en tres partes:
>
> E *primero* fabla desde su niñez, cómo fue criado e levado a la casa del rey, e cómo le dotrinava e enseñava su ayo, e de los buenos castigos que le dava. E después cómo comenҫó a tomar armas, e en qué tiempo, e las valentias que con ellas comenҫó a fazer. E cómo de cada dia iva aprobando de bien en mejor. E cómo lo encomendó su señor el rey a Don Ruy López de Ávalos. E cómo casó con doña Costanҫa de Guevara, una ricafembra, hermana de la muger de Don Ruy López de Ávalos, fijas legítimas amas a dos de un ricohombre

7 Los textos citados se toman de la edición de la Biblioteca Clásica de la RAE: Gutierre Díaz de Games, *El Victorial*, ed. Rafael Beltrán, Madrid, RAE-Círculo de Lectores, 2014.

> que llamavan don áde Guevara, la más antigua casa de los mayores señores de Castilla.
>
> La *segunda parte* fabla cómo lo embió el rey en galeas a la mar de Levante, e de las aventuras que allá ovo, e de las cavallerías que allá fizo, fasta que después tornó en Castilla. E cómo después, dende a pocos días, lo embió el rey con galeas a Francia, a la guerra que avian con Ingalaterra, e de las cosas que en esa guerra fizo. E cómo fue a París, e de las cosas que ende le avinieron, mientra en Francia estuvo, durante los amores de una grand señora, de quien fue enamorado en Francia. E después cómo tornó en Castilla, e cómo lo armó cavallero el rey, e cómo dende a poco murió el rey. E cómo fueron a la guerra de los moros, e de lo que fizo sobre Ronda e Setenil.
>
> La *tercera parte* fabla de cómo fueron enamorados él e la señora condesa doña Beatriz, sobre lo qual él ovo de salir del reyno; e después cómo tornó en Castilla e casaron de consuno. E después cómo por bueltas que ovo en el reino, se encerró en el castillo de Montánchez, e cómo dio el castillo al rey e, non se asegurando dél, salió del reino e se fue a Aragón. E cómo bolvió en Castilla, e ovo a Montánchez. E cómo entraron en Castilla el rey de Aragon e el rey de Navarra, amos hermanos. E después cómo fue el rey sobre Alburquerque, e cómo tornó el Rey a la frontera de Aragón, e lo que ende fizo este cavallero. E después como fue el rey sobre la ciudad de Granada,e lo que ende le avino a este cavallero.

La linealidad biográfica (que no suele ser total, pues la mayoría de las crónicas paticulares se realizan en vida de su protagonista) articula el relato "desde su niñez"... a su salida de Castilla ("como lo embió el rey... fasta que después tornó en Castilla") y a sus hechos tras su regreso. Gran preocupación se muestra en estas crónica por la genealogía y el linaje. De ahí que se destaquen en el relato hechos y motivos familiares ("como fueron enamorados él e la señora condesa doña Beatriz" y "casaron de consuno") y que se detallen las genealogías de los personajes para saber qué lugar ocupan en la Castilla de su época ("E cómo lo encomendó su señor el rey a Don Ruy López de Ávalos. E cómo casó con doña Costança de Guevara, una ricafembra, hermana de la muger de Don Ruy López de Ávalos, fijas legítimas amas a dos de un ricohombre que llamavan don áde Guevara, la más antigua casa de los mayores señores de Castilla"). Sin embargo, los hechos más destacados serán aquellos que caracterizan al noble del XV: los hechos de armas y sus relaciones políticas. Por ello se narran "las cosas que en esa guerra fizo", las actuaciones que tuvo que realizar por la revueltas "que ovo en el reino", los cambios políticos que propician destierros o permiten regresos ("salió del reino e se fue a Aragón. E cómo bolvió en Castilla"), las guerras entre reinos fronteros ("E como entraron en Castilla el rey de Aragón e el rey de Navarra, amos hermanos") y la guerra contra moros ("E despues como fue el rey sobre la ciudad de Granada, e lo que ende le avino a este cavallero"). El relato de estas acciones que fundamentan el prestigio político del noble suele enmarcarse dentro de una cultura caballeresca similar a la mostrada en la poesía cancioneril y las aventuras de los libros de caballería. En este aspecto hay crónicas particulares más cortesanas y otras más épicas. *El Victorial* es una de las crónicas particulares con mayor presencia de los elementos cortesanos, por ello se caracteriza al conde don Pero Niño como un galán cancioneril y se le arma caballero como en los libros de caballería: "E cómo fue a París, e de las cosas que ende le avinieron, mientra en Francia estuvo, durante los amores de una grand señora, de quien fue enamorado en Francia. E después cómo tornó en Castilla, e cómo lo armó cavallero el rey".

Por último, la crónica particular se caracteriza por el especial perfil de sus cronistas. Nuevamente *El Victorial* nos ofrece ejemplo de ello:

> E yo, Gutierre Díaz de Games, criado de la casa del conde Don Pero Niño, conde de Buelna, vi deste señor todas las más de las cavallerías e buenas fazañas que él fizo, e fui presente a ellas, porque yo viví en su merced deste señor conde desde el tiempo que él era de edad de veinte e tres años, e yo de ál tantos poco mas ó menos.
>
> E fui uno de los que con él regidamente andavan, e ove con él mi parte de los travajos, e pasé por los peligros dél, e aventuras de aquel tiempo. E porque a mí era encomendada la su bandera, tenía cargo della en los lugares donde era menester. E fui con él por los mares de Levante e de Poniente, e vi todas las cosas que aqui son escritas, e otras que serían luengas de contar, de cavallerias, e valentías, e fuerças.
>
> Las quales, algunas dellas fueron tan dignas de nota, que si non fuese por Dios que le ayudava, non pudieran ser cumplidas por cuerpo de un hombre. Ca él fizo algunas cosas en armas, por sí solo, que cien hombres non las pudieran ansí acabar, segund que adelante veredes en algunos pasos señalados. E bien paresció en él aver especial gracia de Dios, que en quantas batallas él fizo, e en aventuras grandes a que él se puso, nunca bolvió las espaldas, e nunca fue vencido él nin gente suya en ninguna fazienda que él e los suyos oviesen de fazer; ante fue siempre vencedor.

Como cabe observar el cronista suele ser un servidor letrado del protagonista a quien se dirige la obra: "yo, Gutierre Díaz de Games, criado de la casa del conde Don Pero Niño, conde de Buelna". Y realiza su crónica desde el testimonio directo de quien conoce y participa en los hechos que narra: "vi deste señor todas las más de las cavallerías e buenas fazañas que él fizo, e fui presente a ellas [...]. E fui uno de los que con él regidamente andavan, e ove con él mi parte de los travajos, e pasé por los peligros dél, e aventuras de aquel tiempo."

Por otra parte, es característico del estilo el tono encomiástico y la exaltación, en ocasiones hiperbólica, del protagonista, quien siempre resalta sobre su ambiente: "Ca él fizo algunas cosas en armas, por sí solo, que cien hombres non las pudieran ansí acabar, segund que adelante veredes en algunos pasos señalados. E bien paresció en él aver especial gracia de Dios".

B. Principales crónicas particulares

Diversas son las crónicas particulares del XV y variadas sus formas estructurales. Quizás la de mayor valor literario, por ser fiel reflejo de la cultura caballeresca de la época, es *El Victorial* de Gutierre Díaz de Gamés, redactado de 1435 *circa* 1446 sobre materiales anteriores. En sus datos cronísticos es de interés la información que de los años 1396 a 1406 ofrece, ya que estos años han sido poco tratados por las crónicas reales. El cronista sobrepasa la mera biografía de Pero Niño para mostrarlo como ejemplo de la nobleza cortesana, al tiempo que reivindica su actuación política y realiza el elogio de su linaje.

El *Victorial* es una crónica particular que utiliza como molde estructural la biografía. A igual modelo responden otras crónicas particulares del XV, aunque no se tratan de biografías completas, entre las que destacan los *Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo*. Esta crónica y biografía parcial de la vida de quien fue Condestable de

Castilla († 1473), justifica su actuación política frente a las intrigas cortesanas. En especial el relato de su vida cortesana en Jaén es una fuente fundamental para conocer la cultura caballeresca y los espectáculos cortesanos de la época. Otras crónicas del periodo con estructura biográfica son la *Historia del ínclito don Álvaro de Luna* (1453), los *Hechos del arzobispo don Alfonso Carrillo* de Pero Guillén de Segovia (d. 1474) y la *Historia de los hechos de don Rodrigo Ponce de León (d. 1488).*

Junto a estas crónicas particulares contamos con un interesante testimonio extremeño: la *Crónica de Alonso de Monroy,* redactada por Alonso de Maldonado hacia 1492. Se produce en un contexto histórico marcado por las guerras civiles en la Extremadura del XV. En ella se recogen las revueltas contra Enrique IV, las crisis de la sucesión de los maestrazgos en la Orden de Alcántara en la segunda mitad del siglo XV y la guerra de sucesión de Isabel la Católica contra la Beltraneja, que encubre una guerra de Castilla contra Portugal. En esta historia regional don Alonso de Monroy (h. 1435-1511) protagonizó numeros hechos dignos de memoria como la querella contra el maestre Gómez Solís (1472), su elección como maestre (1472), su oposición a las pretensiones al maestrazgo de Juan de Zúñiga y Francisco Solís (1473), la pérdida del apoyo real (1479) y su exilio en Portugal (1481). De estos hechos da cuenta la *Crónica* hasta que se interrumpe en la toma de Alegrete, en 1475, a la espera del apoyo de los Reyes Católicos, socorro que nunca se produjo. Este final inconcluso no permite afirmar con rotundidad la línea de justificación ideológica que el cronista venía realizando de su personaje, don Alonso de Monroy, caracterizado como ejemplo de lealtad y de noble traicionado por su linaje, su Orden y posiblemente por sus Reyes.

Un molde estructural también utilizado por las crónicas particulares es la narración de episidios singulares que dan pie a destacar los hechos de un personaje nobiliairio y la importancia de su linaje. Esta es la estructura que adopta el *Libro del Paso Honroso de Suero de Quiñones*. La obra relata el paso de armas mantenido en el puente del río Órbigo en 1434. Su autor es Pero Rodríguez de Lena, escribano real, quien despliega un marco caballeresco en el que muestra conocer los libros de caballería. Junto al *Paso* tenemos otras obras menores como el *Seguro de Tordesillas*, que relata conversaciones de 1439 de acuerdos nobiliarios con protagonismo principal del conde de Haro. Más extraña es la utilización de una estructura memorialística, como la empleada en las *Memorias* de Leonor López de Córdoba en un relato-documento en el que justifica la caída en desgracia de su linaje, partidario de Pedro I, y las adversidades personales sufridas.

Junto a las crónicas particulares contamos en el siglo XV con el desarrollo de una abundante obra historiográfica dedicada a historiar el orígen y desarrollo de los linajes nobiliarios. En este terreno es de gran interés la *Crónica de Vizcaya* (1454) de Lope García de Salazar en la que realiza una crónica linajística de la nobleza vizcaína. También se desarrolla una literatura dedicada a los linajes de Castilla y a sus armas heráldicas, como el *Libro de armerías* de Diego Fernández de Mendoza (redactado de 1491 a 1496).

3.3. Las biografías o semblanzas

A. Caracterización de las semblanzas

La atomización de la historia llega a su culmen con el género de las colecciones de semblanzas dedicadas a destacar modelos cortesanos de figuras nobiliarias que han destacado en la historia

nacional. Hernando del Pulgar presenta al principo de su colección el nuevo género historiográfico, realizado desde el memorialismo propio de quien ha sido testigo de los hechos, en los siguientes términos:[8]

> Yo, muy exçelente Reina y señora, criado desde mi menor hedad en la corte del rey vuestro padre y del rey don Enrrique vuestro hermano, movido con aquel amor de mi tierra que los otros ovieron de la suya, me dispuse a escrevir de algunos claros varones, perlados y cavalleros naturales de los vuestros reinos que yo conoscí y comuniqué, cuyas fazañas y notables fechos si particularmente se oviesen de contar, requiría fazerse de cada uno una grand istoria. E por ende brevemente con el ayuda de Dios escreviré los linajes y condiciones de cada uno y algunos notables fechos que fizieron, de los quales se puede bien creer que en autoridad de personas y en ornamento de virtudes y en las abilidades que tovieron, así en ciencia como en armas, no fueron menos excelentes que aquellos griegos y romanos y franceses que tanto son loados en sus escripturas.

Estas biografías breves, arracimadas en colección, tienen un esquema estructural bien determinado. En su páginas se realiza una fisiología del personaje, en la que se atiende también detalladamente a su linaje, seguida de un relato de su principales hechos y se concluye con un elogio de sus virtudes o una exaltación de la honra que ha merecido por ellos.

Veamos un breve ejemplo tomado del retrato que del placentino Juan de Carvajal, cardenal de sant'Ángel. Comienza la semblanza con su fisiología:

> Don Juan de Carvajal, cardenal de Sant Angelo, fue ombre alto de cuerpo, el gesto blanco y el cabello cano, y de muy venerable y fermosa presencia, natural de la cibdad de Plazencia de linaje de ombres fijosdalgo.
>
> Desde su menor hedad continuó el estudio. Fue grand letrado en derecho canónico y cevil. Era ombre muy onesto y gracioso en sus fablas. [...]

Continúa con el relato de los hechos más destacados de su biografía:

> Quando propuso de tomar orden eclesiástica, fue a Roma donde, conoscido por gran letrado y ombre de onesta vida, el papa Eugenio le encargó negocios arduos y le enbió diversas vezes en embaxadas de grand importancia, en las quales guardó sienpre su honrra y su conciencia y dio la razón que ombre letrado y discreto devia dar. Fue proveído del obispado de aquella cibdad de Plazencia do era natural, viniendo de una embaxada do fue enbiado al concilio de Basilea, conoscida su grand suficencia en las cosas que allí negoció, le fue dado el capelo de cardenal [...]. Estas virtudes conoscidas en él, fue legado del Papa a la provincia de Alemaña dos vezes. Y en estas sus legaciones fizo, determinó y declaró grandes fechos y pacificó los príncipes de aquellas partes y las comunidades que estavan en discordia. Ycastigo la heregia de los bohemios y fizo otras singulares cosas en servicio de Dios y aumentación de la fe cristiana. Otrosi por excusar el daño grande que conosció recrecer a todas las gentes que passavan el rio de Tajo cerca de la cibdad de Plazencia, movido con ferviente caridad, fizo a sus grandes espensas la puente que oy alli esta hedificada, que se llama la puente del cardenal, hedificio muy notable.

8 Tomamos los textos de la edición de Robert Tate: Fernando de Pulgar, *Claros varones de Castilla*, Madrid, Taurus, 1995.

Y concluye con el elogio de las virtudes que le han merecido fama en su época y mérito para ser incluido en esta colección de semblazas de vires ilustres de Castilla:

> Puédese creer deste claro varón que su buen seso le fizo aprender ciencia, y su ciencia le dio saber, y su saber le dio esperiencia, y la esperiencia le dio conoscimiento de las cosas, de las quales sopo con prudencia elegir las que le fizieron ábito de virtud; mediante la qual bivió próspero ochenta años sin pasión de cobdicia y con abundancia de lo necessario. Y murió con grand honrra en la cibdad de Roma.

B. Fernán Pérez de Guzmán y Hernado de Pulgar, historiadores del XV

Contamos con dos colecciones de semblanzas debidas a los dos historiadores más destacados del siglo XV. El primero de ellos es Hernán o Fernán Pérez de Guzmán (h. 1378 - Batres, h. 1460), poeta y biógrafo español, señor de Batres, sobrino del canciller Pero López de Ayala, primo de don Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, y bisabuelo de Garcilaso de la Vega. Fue un reputado poeta de cancionero, a quien se le debe el decir de las *Las Setecientas* y un poema historiográfico, los *Loores de los claros varones de España*, redactado hacia 1450. La obra, de más de 400 estrofas, es un panegírico de relevantes personajes desde Viriato hasta Benedicto XIII y Gil de Albornoz.

Su obra historiográfica en prosa lo señala como el historiador más notable de la primera mitad del siglo XV. A él se debe el *Mar de historias*, suma cronística que antes de 1340 traduce el *Mare historiarum* de Giovanni Colonna. Consta de dos partes dedicada la primera a retratos de emperadores y príncipes y la segunda a retratos de sabios y santos. Fue impresa en 1512. Por otra parte, ya se ha señalado su labor de refundidor de la *Crónica de Juan II*. Sin embargo, su obra histórica fundamental es la colección de semblanzas titulada *Generaciones y semblanzas*, nacida como una tercera parte original del *Mar de historias* en la que se aporta una colección de treinta y cinco retratos biográficos de los cortesanos más importantes de su tiempo (reinados de Enrique III y Juan II). Incluye un prólogo que es una importante crítica a la labor historiográfica de su tiempo, defendiendo la independencia y objetividad que ha de tener el historiador frente al poder. A través del retrato y genealogía de los nobles de sus semblanzas, Pérez de Guzmán, como perteneciente él mismo a la clase dirigente, transmite la ideología en la que se fundamenta la estructura social feudal que en su opinión debería seguir respondiendo a la rígida jerarquización estamentaria de defensores, oradores y labradores. Por ello domina en sus semblanzas un tono crítico con el que pretende sacudir la conciencia histórica de su tiempo viendo en el pasado las condiciones para transformar su presente. La obra, redactada hacia 1455, fue muy difundida y se imprimió en Valladolid en 1512; siendo reimpresa en Sevilla en 1527 y 1542 y en Valencia en 1531. Lorenzo Galíndez de Carvajal realizará unas *Adiciones* cerrando el cuadro de linajes castellanos del siglo XV.

Hernando de Pulgar (¿1436- 1493?), (no "del Pulgar"), también llamado Fernando o Fernán, es un humanista e historiador español que representa la mejor obra historiográfica del Reinado de los Reyes Católicos. Ocupó el cargo de secretario real con Enrique IV y de consejero de estado y cronista real con los Reyes Católicos. Continúa el friso de semblanzas de la nobleza castellana con el libro *Claros varones de Castilla* publicado en Toledo en 1486 (y abundantemente reimpreso: c. 1493, 1524-26, 1543-45). Su colección de semblanzas

de caballeros, eclesiásticos y cortesanos ilustres del reinado de Enrique IV, aunque sigue el modelo de las *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán, solo da cabida a modelos positivos. Con ello pretende proponer en la corte modelos de virtuosos comportamientos que favorezcan la labor reformadora emprendida por los Reyes Católicos.

Además de los *Claros varones de Castilla*, Hernando del Pulgar es autor, como ya vimos, de la *Crónica de los Reyes Católicos*. A esta obra ha de añadirse su *Tratado de los reyes de Granada* que compone por orden de Isabel la Católica para conocer el origen y linajes de la monarquía nazarí. En 1485 se publican las *Glosas a las coplas a Mingo Revulgo* y quince *Letras*, a las que en 1486 se añaden diecisiete nuevas cartas publicadas junto a los *Claros varones de Castilla*. Estas cartas, que están al inicio de un género de gran éxito en el humanismo renacentista, sirven de soporte de difusión a la reflexión política y doctrinal, al tiempo que ofrecen un testimonio del proceso creador y de las lealtades políticas del autor.

3.4. El libro de viajes

A. Caracterización del libro de viajes medieval

El género del libro de viajes muestra el mayor grado de atomismo de la historiografía medieval, ya que se dedica al relato episódico de una acontecimiento concreto: el itinerario seguido por sus protagonistas en un viaje de carácter comercial, político o religioso (peregrinación). Por ello, como cabe advertir en la *Embajada a Tamorlán* el género se caracteriza por ser un relato testimonial:[9]

> E el señor Rey [...]ordenó de enviar por sus embaxadores en la dicha embaxada a frey Alfonso Páez de Santa María, maestro en Theología, fraile de la orden de los predicadores, e a Ruy Gonzál's de Clavijo, su criado, e a Gómez de Salazar, su guarda, con los cuales le envió sus letras y presente. Porque la dicha embaxada es ardua e a lueñes tierras, es necesario e cumplidero de poner en escripto todos los lugares e tierras por do los dichos embaxadores fueren e cosas que les acaescieren, por que no cayan en olvido e mejor e más verdaderamente se puedan contar y saber.
>
> Por ende, en'l nombre de Dios, en cuyo poder son todas las cosas, e de la Virgen Santa María, su madre, comencé a escrivir desde el día que los embaxadores llegaron al puerto de Santa María, cerca de Cádiz.

La estructura de los libros de viajes suele articularse en forma de itinerario geográfico que se desarrolla de forma lineal según van avanzando las etapas del viaje cuya cronología se precisa: "E lunes, primero día de febrero, partieron de aquí, de Génova [...] E duraron en este camino desde primero día de febrero, que de Génova partieron, fasta domingo. primero día de março, que llegaron a sant Lúcar e tomaron tierra; e de allí tomaron camino para la ciudad de Sevilla. E lunes, veinte e cuatro días del mes de marzo del año del Señor de mil e cuatrocientos e seis años, los dichos señores embaxadores llegaron al dicho Señor Rey de Castilla, e falláronlo en Alcalá de Henares".

Los valores literarios de los libros de viajes suelen residir en la descripción de lo maravilloso y de lo extraordinario que realizan al hilo de sus desplazamientos. Por ello, en sus historias cabe la descripción

9 Tomamos los textos de la edición de Francisco López Estrada, Madrid, Castalia, 1999.

de un mundo mágico y exótico al tiempo que se incluyen abundantes materiales narrativos generalmente vinculados a leyendas explicativas de los territorios por los que pasan. Sirva un ejemplo de la *Embajada a Tamorlán* en el que se describe la maravilla de una ciudad exótica y se relata su historia legendaria:

> Martes, primero día de septiembre, llegaron a una gran ciudat que es llamada Allequix, estava todo lo más d'ella derrocado; e el muro avía desvaratado, que fue muy ancho e muy fuerte, de piedra. E al un cabo estaba un castillo aportellado por muchos lugares e morava en él gente. E en ella avía muy grandes edificios de rúas e de casas fechas de piedras. E los dichos embaxadores comieron aquí.
>
> E contavan la razón por que esta ciudat era destruida. Dezían que en esta Armenia la Mayor ovo un grand rey armenio e muy poderoso e de grand tierra señor. E *que a*l tiempo que murió, que dexó tres fijos, a los cual's partió la tierra en esta manera: al fijo mayor dexó esta ciudat de Alestrever con otra tierra; e al otro fijo dexó la ciudat de Amigue con otra tierra cierta; e al otro, la ciudat de Azeron, que son las ciudades mayores que en Armenia avía.
>
> E el mayor d'ellos, veyendo que era señor d'esta ciudat de Alexque, que era muy fuerte, quiso tomar la tierra a los otros hermanos; e levantáronse los unos contra los otros, e fizieron su guerra. E desque la guerra cresció entre ellos, cada uno traxo gente extraña que les ayudase; e el que era sñor de Azeron traxo en su ayuda gente de moros que llaman turcomanes; e eso mesmo fezo el otro hermano, señor de Homir. E fueron sobre el hermano mayor; e cuando sopo que sus hermanos venían con gente extraña, envió él eso mesmo por gente que le ayudasen, e traxo una gente de moros que eran sus vezinos, que llamavan turcos. E estos truxeron su fabla con los turcomanes que los otros traían, e fue de tal manera, que les diesen la ciudat. E tomaron al Señor de ella e estruxénronla; e otrosí mataron a los otros dos hermanos e tomaron las ciudades de Aunique e de Azeron, e tomaron sus tierras. E así se perdieron estas ciudades; e fueron metidas en poder de los moros, e se apoderaron de toda Armenia. E cuando esta gente se apoderaron d'esta ciudat e la destruxeron, mataron cuantos cristianos armenios fallaron, *e nunca más en ella habitaron*.

B. Principales libros de viajes conservados

El libro de viajes más original de la Edad Media castellana es la *Embajada a Tamorlán* atribuida a Ruy González de Clavijo en 1506. La obra da cuenta de una embajada real realizada en el reinado de Enrique III ante el monarca mongol Tamerlán, en Samarcanda. La obra es un memorial de hechos que da pie a incluir datos referidos a los reinos de Oriente en los que la realidad histórica y geográfica se mezcla con la imaginación que recrea la realidad desde el imaginario de la fantasía medieval.

Junto a ella contamos con el *Tratado de las Andanças e Viajes* (h. 1454) de Pero Tafur, caballero sevillano que da cuenta de cuatro viajes realizados entre 1436 y 1439 en busca de sus orígenes genealógicos que encuentra en la corte imperial de Bizancio. En él da cuenta de las cortes europeas de la época y deja testimonio de sus formas de vida y cultura caballeresca. El *Libro del infant don Pedro de Portugal*, compuesto posiblemente entre 1450 y 1465, fue impreso en 1515. Es obra de Gómez de Santisteban quien relata un itinerario fantástico, aunque verosímil, hasta Tierra Santa y el mítico reino del Preste Juan de las Indias.

El viaje de peregrinación a Tierra Santa generó un conjunto de libros de viajes de gran interés a finales del siglo XV. Inicia este grupo el viaje de Bernardo de Breindenbach, canónigo de Maguncia, quien realizó un viaje a Jerusalén con un grupo de peregrinos de 1483 a 1484. La obra, ilustrada con grabados del pintor Erhard Reuwich, fue impresa en castellano en 1498 junto a las imágenes que difundieron la iconografía de Tierra Santa en el imaginario medieval. Su traductor fue Gonzalo de Ampiés, quien glosa el texto traducido con comentarios personales debidamente señalados. A Ampiés se le debe también un *Tractado de Roma*, visita obligada de todos los itineriarios hacia Tierra Santa. El franciscano fray Antonio Cruzado realiza un viaje a Jerusalén (1484-1487) del que deja constancia en *Misterios de Jerusalén,* obra que da cuenta de los principales centros de devoción recorridos por los peregrinos. A principios del siglo XVI, dos frailes jerónimos del monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe redactan un viaje a Tierra Santa: fray Antonio de Lisboa en 1507 escribe una relación inicial continuada en 1512 por Diego de Mérida.

Con anterioridad, en el siglo XIV se habían redactado diversos libros de viajes más imaginarios que reales. Se trata del *Libro del conosçimiento del mundo* (d. 1385), que relata un imaginario viaje para dar cuentas de la geografía física y política de la época. A finales del XIV contamos también con las traduciones de libros de viajes en los que dominan la presencia de prodigios y maravillas irreales en las que lo exótico y lo fantástico sobresalen sobre la realidad geográfica que se recorre. Es el caso de la traducción del *Libro de Marco Polo o El libro del millón*, mandada realizar al aragonés por Juan Fernández de Heredia a finales del siglo XIV, y traducida por primera vez al castellano en 1503 por Rodrigo Fernández de Santaella. Gran éxito tuvo la obra de Juan de Mandeville, *Libro de las maravillas del mundo,* traducido al aragonés en 1380 y al castellano antes de las ediciones del XVI en las que se conserva. Relata un imaginario viaje que de Egipto pasa a Tierra Santa y de allí a las remotas India y China. El éxito de la obra se debió a combinar la peregrinación con diversos contenidos maravillosos como son leyendas devotas y seres mostruosos. Esta mezcla de elementos se unifica con el motivo del viaje tratado como aventura caballeresca protagonizada por el narrador.

Junto a estos viajes históricos o pseudohistóricos se escribieron diversos viajes alegóricos en la Edad Media que pretendían conocer el mundo sobrenatural. Así, ya Alfonso X mandó traducir la *Escala de Mahoma*, a la que hay que añadir la traducción de los libros de tradición cristiana de la *Visión de don Túngaro* y del hagiográfico *Purgatorio de san Patricio.*

Por último, el descubrimiento de América dio pie a los cuatro *Diarios* de Cristóbal Colón, parcialmente conservados en obras posteriores del padre Bartolomé de las Casas. Vinculado a los viajes de Colón, e instigado por él, está el *Libro de profecías de Colón* redactado por fray Gaspar Gorricio entre 1501 y 1502 con el fin de defender las misiones de redención de los pueblos indígenas y la recuperación de Jerusalén, misiones a las que Colón se creía destinado.

3.5. La hagiografía en prosa

A. Colecciones hagiográficas

Dentro de la prosa historiográfica hay un género que tiene una tradición orginal independiente de la crónica. Se trata de las hagiografías o vidas de santos. En España, desde los visigodos contamos con una rica tradición hagiográfica en latín. En castellano, como ocurrirá en la prosa de ficción, el relato hagiográfico se dio primero en verso

(recuérdese las obras en cuaderna vía de Gonzalo de Berceo o las hagiografías en pareados del siglo XIII). A lo largo del siglo XIV estas hagiografías van a desarrollarse en prosa. Se inicia este proceso con los *Miraculos romançados* de Pedro Marín, obra en la que se relatan milagros de santo Domingo de Silos realizados de 1232 a 1287 por este monje del monasterio, en línea con las obras devocionales berceanas aunque en prosa. Estas hagiografías en prosa pueden ser colecciones hagiográficas o hagiografías individuales. Estudiamos las primeras en este epígrafe y las segundas en el siguiente.

El florilegio o colección de hagiografías más conocido en la Edad Media fue el compuesto por Jacobo de la Vorágine (1230-1298) titulado *Legenda Sanctorum* y conocido como *Leyenda aurea (Leyenda dorada)*. Compuesto hacia 1260 su amplia difusión en latín es ya de por sí muy compleja. En castellano existieron dos grandes compilaciones que la crítica denomina A y B. En ambas, las vidas se reordenan y se mezclan con diversas hagiografías locales incluidas por los compiladores (como la *Istoria de san Alifonso)*. La compilación A se conserva en cuatro manuscritos (dos de la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial y dos de la Biblioteca Nacional de Madrid) y fue bautizada como *Gran flos sanctorum* por sus estudiosos. Los cuatro manuscritos están incompletos, aunque conocemos el contenido total de la colección por el índice conservado en el ms. BNM 780. La compilación se realizó a mitad del XIV con el objeto de aportar lecturas para las fiestas y liturgia de los santos incluidos en ella. La compilación B se conserva en seis manuscritos (dos de la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, uno de la Biblioteca Lázaro Galdiano, dos de la Biblioteca Menéndez Pelayo y uno de la Biblioteca Nacional de Madrid). Esta segunda compilación sigue con mayor libertad a su fuente que la compilación A.

Al pasar las traducciones de la *Leyenda aurea* a la imprenta a finales del siglo XV, la compilación A dio lugar al *Flos sanctorum* renacentista que tiene varias ediciones entre 1516 y 1580. La compilación B produjo dos ramas en el siglo XVI, según la amplitud del catálogo de santos, mayor en la rama B1 que en la B2. La rama B1 dio lugar a una temprana impresión entre 1472 y 1475 o 1480 titulada *Flos sanctorum con sus etimologías*, y la rama B2 generó un incunable incompleto (1493) y la *Leyenda de los santos* impresa por Juan de Burgos hacia 1499 o 1500. La *Leyenda de los santos* se divulgó en impresiones del siglo XVI. Contamos con al menos diez ediciones, desde la primera de Juan de Valera en 1520-1521, que unifican ambas ramas, B1 y B2, pues aunque siguen la impresión de B2 la adicionan con materiales de la primera impresión de B1.

El manuscrito 10252 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que perteneció al Marqués de Santillana, incluye una original *Ystoria de santos* (de la que se conserva la mitad de las obras incluidas en el índice). Sus vidas, en unos casos, derivan de la *Leyenda aurea* de forma independiente a las compilaciones A y B que la traducen; en otros, nada tienen que ver con ella, como los interesantes *Milagros de Santiago* que derivan del *Codex Calixtinus*. Esta colección es muestra de la originalidad hagiográfica que debieron tener las colecciones castellanas.

En un manuscrito escurialense, el h-i-13, se conserva una miscelánea de vidas de santos y de historias caballerescas breves dirigidas a un público cortesano y caracterizadas temáticamente por resaltar la engañosa realidad humana y las formas complejas para lograr en ella la salvación. En las obras conservadas en el códice la ficción viene a corroborar las virtudes propuestas en las hagiografías que formalmente presentan cierto nivel de novelización. Ideológicamente pertenecen a un contexto molinista de principios del XIV. Las hagiografías incluidas son la *Estoria*

de Santa María Egipcíaca, la *Vida de Santa María Magdalena*, la *Vida de Santa Marta* y la *Passio de Santa Catalina*.

En el siglo XV son escasas las colecciones hagiográficas que se compilan. Diego Rodríguez de Almela realiza una *Compilación de los Milagros de Santiago* hacia 1481. Aunque en la obra no faltan intenciones políticas y se realiza una crónica de las órdenes militares, al menos en sus dos primeras partes relata la leyenda compostelana del Apóstol y recoge un conjunto de milagros y prodigios en torno a su sepulcro. El manuscrito I-1424 de la Biblioteca Nacional de Madrid incluye una colección de *Miraglos de Nuestra Señora* atribuidos a un San Bernardo, Abad de Caravaca, que puede provenir de una colección del XIV. En su contenido sigue los relatos propios de las colecciones marianas conocidas (como las de Berceo o Alfonso X). Más interés, por su originalidad, tienen las tradiciones hagiográficas del monasterio de Guadalupe recogidas en sus *Historias del monasterio* desde principios del siglo XV y en sus colecciones de milagros de finales de la Edad Media.

B. Vidas de santos

En el siglo XIV contamos con diversas vidas de santos independientes que no forman parte de colecciones o de agrupaciones mayores.

Cronológicamente la primera de ellas es la leyenda de san Amaro, que no tiene relación con las tradiciones hagiográficas de las grandes compilaciones. Se conserva en dos versiones independientes: una portuguesa del siglo XIV y otra castellana del XV. En su contenido la obra narra la peregrinación del santo al paraíso terrenal (de clara influencia celta) y su visión alegórica.

El manuscrito 9247 de la Biblioteca Nacional de Madrid conserva dos hagiografías de la primera mitad del XIV, sin ninguna relación entre sí: la *Vida de san Alejo* y la *Pasión de Santa Pelagia*. Frente a la cultura cortesana mostrada en las hagiografías del manuscrito escurialense h-i-13, en estas vidas hay una importante influencia de elementos populares posiblemente de naturaleza juglaresca.

Hacia mitad de siglo XIV hay que situar la *Vida de santo Domingo de Guzmán*. Es una hagiografía monacal que se escribe para la devoción de un monasterio femenino, traduciendo la *Legenda Sancti Dominici* de Hugo de Romans. Vinculada a la ceremonia de traslación del santo en 1369, contamos con una *Leyenda de Santo Tomás de Aquino*.

En el siglo XV se van a desarrollar las hagiografías de autor culto, frente al carácter anónimo de las hagiografías del XIV. Un paso intermedio lo encontramos en la *Vida de San Ildefonso* y la *Vida de San Isidoro* atribuidas con bastante fiabilidad a Alfonso Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera. Un ejemplo de renovación del género hagiográfico lo ofrece la tardía *Vida de San Juan de Sahagún* redactada por fray Juan de Sevilla en torno a 1504 como documento para que el Gran Capitán instigue en la corte pontificia su proceso de beatificación.

La imprenta va a ofrecer un modo de difusión de vidas de santos que no solo afectó al *Flos sanctorum*. La *Historia de san Vítores*, encargada por don Bernardino Fernández de Velasco, Condestable de Castilla, a Andrés Gutiérrez de Cerezo, se publica en 1487, mostrando un ejemplo de interés nobiliario en el desarrollo de un culto. En 1492 se imprime el *Floreto de Sant Francisco*, obra básica y fundamental en la difusión de la devoción franciscana de finales del XV. El *Libro llamado Infancia Salvatoris*, impreso en 1493, mezcla la vida de María y Jesús según los Evangelios canónicos y apócrifos (sobre todo en su hagiografía mariana). Juan de Robles publica en 1511 la *Vida y excelencias y milagros de Santa Ana y de la gloriosa nuestra Señora Santa María*.

4. LA PROSA DE FICCIÓN MEDIEVAL

4.1. Orígenes de la novela

A. Concepto de ficción en la Edad Media

Como vimos al comienzo de este capítulo, la prosa medieval se desarrolla inicialmente como narración de la realidad, como historia que guarda en la memoria de los hombres los hechos antiguos como lección para el presente. Por ello, inicialmente para el hombre medieval todo relato es historia. Este proceso de desarrollo de la narración se inicia en verso, de forma folclórica muy tempranamente (siglos XI y XII de la épica francesa y castellana) y más tardíamente en formas cultas (en el siglo XII en Francia y en el XIII –poemas de clerecía- en Castilla). A lo largo del siglo XIII las narraciones en verso van siendo sustituidas paulatinamente por los más amplios relatos en prosa. En Castilla lo muestra la amplia labor historiográfica de Alfonso X y el declive de la narración en cuaderna vía en la segunda mitad del siglo XIII.

Una vez asentada la prosa narrativa surge en ella un progresivo proceso de ficcionalización en el que el relato se abre a la ficción, al tratamiento de una realidad que, aunque verosímil, se sabe y se reconoce como inexistente o fantasiosa en la realidad. Este proceso se abre en Castilla a finales del siglo XIII incorporando a las crónicas narraciones ficticias insertadas de naturaleza épica, adaptadas de la mitología clásica o tomadas del *roman* o relato caballeresco nacido en Francia en el siglo XII. Progresivamente estas narraciones ficticias pasan de ser insertadas en crónicas (mediante las prosificaciones de los cantares de gesta o la inserción de leyendas caballerescas o materiales mitológicos) a redactarse y transmitirse de forma independiente mediante traducciones y creaciones originales. En Castilla el primer relato ficticio original será el *Libro del caballero Zifar* a comienzos del siglo XIV.

En la Edad Media castellana se utilizaron diversas denominaciones para referirse a las formas de ficción. Los términos *exemplo y fazaña* se utilizaron como formas de denominar a formas narrativas insertas en obras didácticas (ejemplos) o crónicas (fazañas). Ambos téminos suponen una narración verosímil, aunque en el *exemplo* no se supone un carácter real, histórico, que se presupone en la *fazaña*. De tradición latina (presente en Quintiliano y en las *Etimologías* de san Isidoro) el término *fabla* (y sus derivados *fabilla* o *fabliella*) marca de manera explícita la naturaleza ficticia de lo que se relata. Por su parte *estoria* se utiliza para referirse a una narración, con independencia de que esta sea ficticia o histórica. Frente a ella *romance* y *cuento* se utilizan para nombrar relatos de ficción.

Especial atención merece en castellano el término *romance* por su evolución semántica a lo largo de la Edad Media. En un principio significa el idioma y de ahí pasa a significar por metonimia las obras escritas en ella. Según avanza el siglo XIII, la palabra se va especializando en narración recitada o leída, frente a la narración cantada de la épica o la *estoria* leída propia de las crónicas históricas. Con ello en el siglo XIV *romance* ya se ha especializado con el significado de narración ficticia de naturaleza artística, por lo que todavía sirve para referirse a obras en verso y en prosa. A lo largo del XV este significado de *romance* decae al ser sustituido por el significado de poema narrativo de tradición popular. Esta especialización de *romance* como indicación de un tipo específico de poesía hace que la denominación de los géneros de ficción en prosa sea muy diversa, dominando en ella el término genérico de *libro* seguido del nombre del personaje o del tema narrado.

B. Desarrollo y etapas de la prosa de ficción

Varias son las causas del nacimiento de la narrativa de ficción en prosa, proceso estudiado por don Marcelino Menéndez Pelayo con el sugestivo título de orígenes de la novela. La primera de ellas será el desarrollo del amor cortés y los modelos caballerescos en las cortes castellanas impulsado inicialmente por la labor cultural de Alfonso X el sabio, estimulado posteriormente por la reforma molinista llevada a cabo tras él y difundido por la nueva cultura nobiliaria que se desarrolla a partir de la dinastía trastámara. Esta nueva cultura caballeresca cortesana da un estilo de comportamiento y un conjunto de valores que servirán de modelo versosímil para el desarrollo de la fabulación.

Por otro lado esta cultura ofrece nuevos ámbitos de ocio cultural que generan una demanda de obras de ficción. Se trata del desarrollo de la lectura de ocio en la corte, basada en la práctica de la lectura en voz alta (ya recomendada por Alfonso X en sus *Partidas*). De especial estímulo será la demanda de lectura femenina que, fuera de los círculos de formación de nobles, propicia un ocio cultural muy apropiado para la realización de lecturas devocionales y de relatos de aventura.

En los orígenes de la novela cabe advertir diferentes etapas que jalonan el desarrollo de la prosa de ficción en Castilla

1. Una *etapa inicial* (1225-1284), en la que se desarrolla la materia narrativa a lo largo del siglo XIII. En esta etapa se redactan los poemas narrativos en cuaderna vía o en pareados y se insertan materiales ficticios en las crónicas alfonsíes.

2. Una *etapa de traducciones* (1285-1269), en la que se trasladan obras narrativas francesas y de ficciones moralizantes realizadas bajo la reforma molinista iniciada en el reinado de Sancho IV. En este periodo se desarrolla la prosa de ficción exenta y se redacta la primera obra de ficción castellana original, el *Libro del caballero Zifar.*

3. Una *etapa de desarrollo de un nuevo modelo caballeresco* (1269-1490), en el que la nueva cultura nobiliaria asimila y reinterpreta las narraciones ficticias haciéndolas cauce y muestra de su ideología. De este periodo más que obras se conserva la difusión e influencia de las obras de ficción caballeresca en otros géneros literarios y la reelaboración de la materia de ficción caballeresca tal y como se advertirá en la eclosión del género en la imprenta a finales del XV. En ella nacerá también un nuevo género narrativo, la novela sentimental, al transponerse al marco social las convenciones amorosas de la poesía cancioneril.

4. Una *etapa de aventura novelesca y de novela sentimental impresas* (1490-1517), en la que se da a la imprenta de forma renovada las obras caballerescas gestadas y reelaboradas en el periodo anterior y las nuevas novelas sentimentales. La década de 1490 inicia una amplia labor editorial que dará a luz una amplia producción narrativa, de la que destacan la publicación de *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro en 1492, modelo editorial de la novela sentimental, y la publicación de *Amadís de Gaula* en 1508, según la reelaboración que de su tradición medieval hace Garci Rodríguez de Montalvo, modelo de los libros de caballería.

C. Tipología de la narración ficticia medieval

Como cabe derivar del estudio de la terminología de la ficción medieval no es fácil clasificar las diversas formas de la ficción narrativa de la Edad Media, máxime cuando hay un conjunto de obras que están a

caballo entre la realidad y la mera fábula. Si atendemos a su temática, se ha hecho tópico utilizar la división que realizó Jean Bodel a finales del siglo XII clasificando los ciclos literarios de su época como materia de Bretaña, sobre las aventuras del rey Arturo y sus caballeros (a los que pronto se unió la historia de Tristán e Iseo), materia de Roma, tomada de la antigüedad clásica, y la materia de Francia, que desarrolla las aventuras de Carlomagno y sus nobles. Bajo esta terminología en realidad se esconde una clasificación según las fuentes que originan los relatos que son artúricas (los *romans* franceses del ciclo de la *Vulgata* y la *Postvulgata*), historiográficas, y de épica francesa. A ellas hay que añadir ciertos relatos tomados de fuentes hagiográficas. Todas estas fuentes dan un conjunto de obras que inicialmente son traducciones con un progresivo grado de reelaboración original. La máxima originalidad se da en el ciclo hispánico formado por el *Caballero Zifar* y el *Amadís de Gaula*, relatos de tradición propia e independiente.

Junto a la variedad temática, encontramos una serie de diferentes estructuras en el relato exento. Unos relatos ficticios parten del mundo cronístico y se escriben desde el modelo propio de la historia, la crónica, aunque abriendo sus contenidos a la fabulación. Es el caso de la crónica novelizada o romance historiográfico. Otras narraciones utilizan un modelo narrativo original, articulado por el concepto de aventura, que da pie a la narración de aventuras o romance en prosa (en toda la Romania se suele denominar *román*). En este último genéro, atendiendo en especial a su extensión impresa, cabe distinguir dos subgéneros diferentes: los libros de caballerías y las historias caballerescas breves.

Una vez configurado los géneros de ficción de la crónica novelizada y del romance en prosa a lo largo del siglo XIV, surge en el siglo XV otra nueva forma de narrar, la novela sentimental, que atenderemos en un apartado específico (& V.4.6).

D. Crónicas novelizadas

La crónica novelizada o romance historiográfico se caracteriza por el libre desarrollo de la historia de la que se parte recreada con un doble proceso actualizador. En primer lugar, el anacronismo cultural describe la vida de la Antigüedad con los modos cortesanos y políticos de la Edad Media. En segundo lugar, el amplio concepto de la verosimilitud medieval, abierto a las *mirabilia*, recrea la fuente historiográfica con leyendas y episodios cada vez más novelescos. En suma, el género cabe caracterizarlo por:

a. Una estructura de crónica;
b. un marco temporal flexible en el que se insertan diversos tipos de historias;
c. y una participación activa del autor que configura desde su ideología la realidad que relata.

El primer grupo de crónicas novelizadas hace referencia a la llamada materia de Troya (propia de la materia Roma o de la Antigüedad). Contamos con tres grupos textuales en el tratamiento en prosa de esta materia:

1. Prosificaciones del poema francés *Roman de Troie*. A este grupo se adscriben el prosimetrum de finales del siglo XIII *Historia Troyana Polimetrica* y la *Crónica troyana* traducción en prosa realizada en el reinado de Alfonso XI.
2. Traducciones de la *Historia Troyana* de Guido delle Colonne. Juan Fernández de Heredia ordena su traducción al aragonés. En 1443 la traduce al castellano Pedro de Chinchilla con el título de *Ystoria de Troya*.

3. La compilación de las *Sumas de historia troyana* mal atribuídas a Leomarte. En ellas se recrea la historia como un friso de caballeros del XIV. Cuenta con una refundición impresa con el título de *Crónica troyana* en 1490.

Junto a esta materia de Troya, la Antigüedad también generó otras materias novelables entre la que destaca la *Historia del rey Apolonio*, impresa en 1488.

El siglo XV verá culminar un proceso de novelización de la épica castellana que, frente a la épica francesa no generará historias caballerescas breves, sino que dará pie a crónicas novelizadas con una larga difusión impresa hasta el siglo XIX. Se trata de la *Crónica popular del Cid* (impresa en Sevilla en 1498), la *Crónica del famoso caballero Cid Ruy Díez Campeador* (Burgos, 1512) y la *Crónica del noble caballero el conde Fernán Gonzáles con la muerte de los siete infantes de Lara* (1511).

En línea con la novelización de la historia castellana, pero sin partir de una fuente épica, merece especial atención la obra de Pedro del Corral denominada *Crónica sarracina* (h. 1430). En ella recrea con extrema libertad desde la perspectiva caballeresca la leyenda de la pérdida de España y del inicio de su reconquista por don Pelayo. Gozó de gran éxito como muestran los trece manuscritos en los que se conserva y su publicación en 1499 (seguida de cinco nuevas ediciones en el XVI).

Por último, la crónica novelada también parece abrirse a la historia caballeresca del presente, como testimonia la redacción de *La doncella de Francia*, que relata la reciente historia de Juana de Arco. La obra se redactó para la lectura de Isabel I y se publicó en 1520 (aunque se da por cierta la existencia de un impreso anterior a 1504).

4.2. La narración de aventuras o *romance en prosa*

A. Constituyentes del género

El relato ficticio medieval de estructura narrativa no cronística, denominado román en las lenguas románicas, debería haberse denominado romance en castellano y así lo hizo hasta que contendió con el significado de género de la poesía tradicional popular que adquirió en el siglo XV. Con independencia de su extensión y sus fuentes, el relato de ficción medieval conforma un género histórico que denominaremos narración o relato de aventuras o, por extensión, libro de caballerías, cuyos constituyentes vamos a analizar.

La temática apropiada del relato de aventuras es la narración de una sucesión de hechos ficticios en un mundo caballeresco. Ello permite desarrollar los tópicos de la cortesía nobiliaria y moralización caballeresca propios del momento cronológico en los que se escriben o se reescriben estas historias. Con ello se difunden las formas corteses y la espiritualidad del estado nobiliario. Veamos un ejemplo en el *Amadís* refundido por Garci Rodríguez de Montalvo en el que la escena permite desarrollar la ideología cortesana de la lealtad y la nobleza (los "buenos caballeros y malos") que se manifiesta en el comportamiento de los personajes:[10]

> Pues este dicho rey Garinter, seyendo en asaz crescida edad, por dar descanso a su ánimo algunas vezes a monte y a caça iva. Entre las cuales, saliendo un día desde una villa suya, que Alima se llamava, seyendo desviado de las armadas, y de los caçadores, andando por la floresta sus oras rezando, vio a su siniestra una brava batalla de un solo caballero,que con dos se combatía, él conosció los dos

10 Tomamos todos los textos del *Amadís* de la edición de Victoria Cirlot y José Enrique Ruiz Doménec, Barcelona, Planeta, 1991.

> cavalleros que sus vasallos eran, que por ser muy sobervios y de malas maneras, y muy emparentados, muchos enojos dellos avía recibido. Mas aquél que con ellos se combatía no lo pudo conocer, y no se fiando, tanto en la bondad del uno que el miedo de los dos se quitasse, apartándose dellos la batalla mirava, en fin de la cual por mano de aquél los dos fueron vencidos y muertos. Esto fecho, el cavallero se vino contra el rey, y como solo lo viesse díxole:
>
> –Buen hombre, ¿qué tierra es ésta, que assí son los cavalleros andantes salteados?
>
> El rey le dixo:
>
> –No os maravilléis de esso, cavallero, que assí como en las otras tierras ay buenos cavalleros y malos, assí los ay en ésta, y estos que dezís no solamente a muchos han fecho grandes males y desaguisado, mas ahún al mismo rey su señor, sin que dellos justicia fazer pudiesse, por ser muy emparentados, han fecho enormes agravios y también por esta montaña tan espessa donde se acogían.

La trama de las novelas de aventura presentan una serie de motivos tópicos (el encuentro de caballeros, el duelo, la presentación en la corte, los galanteos, etc.) que hacen coexistir en su historia elementos épicos, de amor cortés y de moralización cristiana. Con ello el relato aporta casos ejemplares de comportamiento nobiliario que se premian o se castigan según respondan a comportamiento nobles o innobles, esto es, propios de la moral social cortesana o impropios de ella. Sírva de ejemplo nuevamente el *Amadís* para observar esta coexistencia

> Anduvo dos días sin aventura fallar, y el tercero día, a la hora de mediodía, llegó a vista de un muy hermoso castillo, que era de un cavallero que Galpano havía nombre, que era el más valiente y esforçado en armas que en todas aquellas partes se fallava, assí que mucho dudado y temido de todos era. Y junta su gran valentía con la fortaleza del castillo, tal costumbre mantenía aquel hombre muy sobervio devía mantener, siguiendo más el servicio del enemigo malo, que de aquel alto Señor que tan señalado entre todos los otros le hiziera, que era lo que agora oiréis. Las dueñas y donzellas que por allí passavan fazíalas subir al castillo, y haziendo dellas su voluntad por fuerça, havíanle de jurar que en tanto que él bivisse no tomassen otro amigo; y si lo no hazían, descaveçábalas. Y a los caballeros por el semejante, que se havían de combatir con dos hermanos suyos; y si era tal que los venciesse, se combatiessen con él. Y él era de tanta bondad en armas, que le no osavan en el campo atender. Y fazíales jurar que se llamassen "el vencido de Galpano", o les cortava las cabeças; y tomándoles cuanto traían se havían de ir a pie. Mas ya Dios enojado, que tan gran crueza tanto tiempo passasse, otorgó a la fortuna que procediendo contra él aquellos que en muchos tiempos con gran sobervia, con deleites demasiados tanto a su plazer y a pesar de todos sostenido havía, en pequeño espacio de tiempo tornado fuesse al contrario, pagando aquellos malos su maldad, y a los otros como ellos dando temeroso exemplo, con que se enmendassen, como agora vos será contado.

En el fragmento se observa un indigno comportamiento moral de quien en el terreno bélico es ejemplar caballero ("el más valiente y esforçado en armas que en todas aquellas partes se fallava"), pero que viola el código amoroso cortesano ("Las dueñas y donzellas que por allí passavan fazíalas subir al castillo, y haziendo dellas su voluntad por fuerça"). Ello permite la condena moral y la promesa de un relato que castigue su innoble comportamiento ("Más ya Dios enojado [...]

pagando aquellos malos su maldad, y a los otros como ellos dando temeroso exemplo, con que se enmendassen, como agora vos será contado"). Con esta mezcla de elementos épicos, de amor cortés y de moralización cristiana la novela desarrolla en su temática un relato de aventuras en las que las virtudes caballerescas vencen al mal recomponiendo una sociedad nobliaria diseñada por Dios.

Como estructuras reconocibles en estos relatos destacan tres elementos: el marco exótico, la estructura itinerante en la que el caballero andante va mostrando sus virtudes mediante aventuras que salen a su encuentro, y el relato entrelazado guiado por la presencia explícita del narrador.

El marco exótico es necesario para permitir la verosimilitud de la aventura fantástica. Irónicamente jugará con ello Cervantes en *Don Quijote de la Mancha.* ¿Cómo caben aventuras inimaginadas en medio de un lugar tan conocido para un lector del siglo XVII? Miguel de Cervantes sabía que era imposible y por eso paródicamente lo realiza. Sin embargo, la novela de aventuras se localiza en lugares remotos y exóticos donde es posible lo inimaginado. Si releemos el comienzo del *Amadís* vemos que la obra se inicia en "en la pequeña Bretaña" y se continúa en "una villa de Escocia que Antalia". Este exotismo permite enmarcar en el misterio y la fantasía las aventuras fantasiosas enmarcadas en bosques, castillos o islas mágicos. Este ambiente de lejanía (Bretaña, Gaula, Escocia, Dinamarca, etc.) refuerza su verosimilitud con una ambientación cortesana plenamente coetánea a la vivida por sus receptores. Con ello, en la aventura caballeresca se alternan los espacios abiertos (campos de batalla, mares, bosques, caminos, etc.) con espacios cerrados (castillos, palacios, salones cortesanos, etc.). En ellos alternarán las aventuras de riesgo y esfuerzo de los espacios abiertos y las aventuras cortesanas o sentimentales que se desarrollan en lugares cerrados como son las cortes o los locus amoenus. Esta alternancia de lugares también se corresponde con una alternancia en el código de conducta de los personajes. La corte, sus cámaras y sus huertos, por lo general los ambientes cerrados, exigen un código cortés en el que se muestran las virtudes sociales del caballero y su fidelidad de amores. Los espacios abiertos, por lo general, y el castillo, sus estancias y sus justas, en particular, exigen, por el contrario, un código nobiliario de comportamiento en el que el caballero muestra sus virtudes guerreras y su capacidad de gobierno.

Esta alternancia de marcos se corresponde con el carácter itinerante de las aventuras. En ellas el viaje propicia la peripecia que cambia el rumbo de la narración. Para ello, el camino permite el encuentro del protagonista con nuevos personajes que participan en la aventura. Por otra parte, la itinerancia favorece la verosimilitud de lo extraordinario. Así podemos observarlo en este breve fragmento en el que el viaje es el eje en el que se articula la vida y aventuras de Amadís:

> Y assí anduvo con la donzella fasta la noche, que halló un escudero en la carrera que le dixo:
>
> –Señor, ¿hazia dó is?
>
> –Voy por este camino –dixo él.
>
> –Verdad es –dixo el escudero–; mas si aposentar os queréis en poblado converná que lo dexéis, que de aquí gran pieça no se hallará sino una fortaleza que es de mi padre y allí se os hará todo servicio.
>
> La donzella le dixo que sería bien; y él se lo otorgó. El escudero los desvió del camino para los guiar, y esto hazía por una costumbre que avía aí adelante en un castillo por do el cavallero avía de ir; y

quería ver lo que faría, que nunca viera combatir cavallero andante. Pues allí llegados aquella noche, fueron muy bien servidos. Mas el Donzel del Mar no dormía mucho, que lo más de la noche estuvo contemplando en su señora donde se partiera, y a la mañana armóse y fue su vía con su donzella y el escudero. Su huésped le dixo que le haría compañía hasta un castillo que zvía adelante; assí anduvieron tres leguas; y vieron el castillo, que muy hermoso parescía, que estava sobre un río, y avía una puente levadiza y en cabo della una torre muy alta y hermosa. El Donzel del Mar preguntó al escudero si aquel río tenía otra passada sino por la puente. El dixo que no, que todos passavan por ella, –y nos por aí vamos passar.

–Pues vía adelante –dixo él.

La donzella passó y los escuderos después, y el Donzel del Mar al postre, e iva tan firmemente pensando en su señora que todo iva fuera de sí. Como la donzella entró tomáronla. vi. peones por el freno, armados de capellinas y coraças, y dixeron:

–Donzella, conviene que juréis, si no, sois muerta.

–¿Qué juraré?

–Juraréis de no hazer amor a tu amigo en ningún tiempo si no os promete que ajudará al rey Abiés contra el rey Perión.

La donzella dio boces diziendo que la querían matar. El Donzel del Mar fue allá, y dixo:

–Villanos malos, ¿quién os mandó poner mano en dueña ni donzella, endemás en ésta que va en mi guarda?

Y llegándose al mayor dellos le travó de la hacha, y dióle tal ferida con el cuento que lo batió en tierra; los otros començáronlo a ferir, mas él dio al uno tal golpe que lo hendió hasta los ojos e herió a otro en el ombro y cortóle hasta los huessos de los costados. Cuando los otros vieron estos dos muertos de tales golpes, no fueron seguros, y començaron a huir: y él tiró al uno el hacha, que bien media pierna le cortó, y dixo a la donzella:

–Id adelante, que mal ayan cuantos tienen por derecho que ningún villano ponga mano en dueña ni donzella.

Este carácter itinerante exige la presencia de un narrador que vaya ordenando el relato, muy a menudo alterado por la técnica del entrelazamiento narrativo que abandona la narración de los hechos del protagonista para narrar las aventuras de personajes secundarios o de antagonistas que están actuando en tiempo simultáneo al del héroe principal. Las intervenciones del narrador como guía de la narración son constantes en los relatos. Valgan unos ejemplos tópicos del *Amadís:*

- que así de uno como caballero y de ella como doncella en esta gran historia mucha mención se hace.
- Pues este dicho rey Garinter.
- Al comienzo ya se contó cómo el rey Perión dio a la reina Elisena.
- Pues así como oís quedó Galaor por vasallo del rey en tal hora que nunca por cosas que después vinieron entre Amadís y el rey dejó de lo ser, así como lo contaré más adelante. Y el rey se sentó cabe la reina y llamaron a Galaor que fuese ante ellos para le hablar. Amadís quedó con Agrajes, su cohermano. Oriana y Mabilia y Olinda estaban juntas aparte de las otras todas, porque eran más honradas y que más valían.

Muchas de estas intervenciones tópicas del narrador señalan la lectura en voz alta de estas obras:

- Pues aposentada Elisena allí donde oís, Pues estando en esta gran prisa que oís.
- Como ya lo habéis oído, Como ya oísteis, Perión estaba en su reino, que con el ermitaño se criaba, como ya oísteis.
- Como ahora os será contado.

No obstante, las de mayor interés estructural son las intervenciones del narrador señalando el entrelazado narrativo que relata mediante paralelismo temporal las aventuras de los distintos personajes:

- El autor aquí torna contar del rey Perión y de su amiga Elisena.
- El autor aquí deja de hablar del Doncel de Mar y toma a contar de don Galaor, que con el ermitaño se criaba, como ya oísteis.
- Aquí deja el autor de contar de esto porque en su lugar mención se hará de lo que este Galaor hizo, y torna a contar de lo que sucedió al Doncel del Mar después que del rey Perión y de la doncella de Dinamarca y del castillo del viejo se partió.
- Pues así como oís estaban estos dos amantes en aquella floresta con tal vida cual nunca a placer del uno y del otro dejaba fuera si la pudieran sin empacho y gran vergüenza sostener. Donde los dejaremos holgar y descansar y contaremos qué le avino a don Galaor en la demanda del rey.

El estilo característico de estos relatos se reconoce por la presencia de unos personajes con una identidad muy específica, los caballeros andantes y sus damas, y por la presencia de un mundo fantástico en sus tramas. Los personajes característicos del relato de aventuras son personajes de alta nobleza como los que protagonizan el *Amadís*: el rey Garinder, la infanta Elisena, el rey Perión, el cauallero Gandales, Grumen, el señor del Castillo, Oriana, Balais de Carsante, etc. Junto a ellos aparecen un elenco de personajes mágicos y enigmáticos que protegen a los protagonistas, como Urganda la desconocida, o son sus antagonistas, caso de Arcaláus el encantador. Extraños ermitaños, imponentes gigantes como el jayán, enanos buenos y malos, etc., se cruzan a favor o en contra del caballero en sus múltiples aventuras. Es corriente, por otra parte, la agrupación de los personajes por parejas: Elisenda y su doncella Darioleta, Amadís y Gandarín, Amadís y Galaor, Oriana y la doncella de Dinamarca, etc.

Aunque la mayoría de los personajes son planos y sin evolución, el caballero andante protagonista del relato sí que muestra una evolución a lo largo del relato. Marca de esta evolución suele ser su nombre. En el caso de Amadís, pasará de ser Amadís sin tiempo a denominarse Doncel del mar para adquirir su auténtico nombre, Amadís de Gaula, cuando sean reconocidas sus virtudes y su auténtica naturaleza en el relato. Por ello, es tópico el origen oscuro del caballero protagonista, ya que el relato de sus aventuras se propone como construcción de su identidad social. Por ello, la trama de aventuras diseña un proceso de recuperación de la honra o la identidad: "dando gracias a Dios porque assi le hauia sacado de tantos peligros para en la fin le dar tanta honra y buena ventura".

La dama protagonista, con la que el caballero andante mantiene la subtrama amorosa, responde a los tópicos de la poesía cortés. En el caso del *Amadís*, refundido antes de su publicación en 1508, los tópicos son los propios de la poesía cancioneril, tal como podemos observar en Oriana:

Amadís vio a su señora a la lumbre de las candelas, paresciéndole tanto de bien, que no ay persona que creyesse que tal fermosura en ninguna muger del mundo podría caber. Ella era vestida de unos paños de seda india, obrada de flores de oro muchas y espessas, y estava en cabellos, que los avía muy hermosos a maravilla y no los cubría sino con una guirnalda muy rica; y cuando Amadís assí la vio estremescióse todo con el gran plazer que en verla uvo; y el coraçón le saltaba mucho, que holgar no podía.

Junto a los personajes, el estilo del relato de aventuras se caracteriza por la presencia en su trama de lo maravilloso. Estas *mirabilia*, tan del gusto del imaginario medieval, suelen responder a tres naturalezas diferentes. La primera de ellas es la presencia de lo maravilloso cristiano a través de la providencia que avanza motivos de la acción (como la recuperación de los hijos perdidos) para dar continuidad al relato:

–No toméis enojo –dixo el rey–, pues que a Dios plugo que destos dos hijos poco gozássemos, que yo espero en Él que tiempo verná que por alguna buena dicha algo dellos sabremos.

Otra presencia de lo maravilloso es la profecía que anuncia el triunfo caballeresco desde los valores del imaginario nobiliario:

–Gran yerro faría en ello –dixo el hombre bueno–, y vos me terniades por ereje, si lo que en confessión se dixo, yo lo manifestasse; baste lo que os digo, que de amor verdadero y leal os ama, pero quiero que sepáis lo que una donzella al tiempo que a esta tierra venisteis me dixo, que me parescía muy sabia, y no lo puedo entender: Que de la Pequeña Bretaña saldrían dos dragones que ternían su señorío en Gaula, y sus coraçones en la Gran Bretaña, y de allí saldrían a comer las bestias de las otras tierras, y que contra unas serían muy bravos y feroces, y contra otras mansos y omildosos, como si uñas ni coraçones no tuviessen, y yo fue muy maravillado de lo oír. Pero no porque sepa la razón de ello.

Sin embargo, la presencia más característica de lo maravilloso en los relatos de aventuras medievales es la magia, especialmente en el motivo del encantamiento. Así aparece en un pasaje del *Amadís*:

La mujer de Arcaláus, que tanto como su marido era sojuzgado a la crudeza y a la maldad, tanto lo era ella a la virtud y piedad y pesávale muy de coraçón de los que su marido hazía, y siempre en sus oraciones rogava a Dios que lo enmendasse, consolava la dueña cuanto podía, y estando así, entraron por la puerta del palacio dos donzellas y traían en las manos muchas candelas encendidas, y pusieron dellas a los cantos de la cámara donde Amadís yazía; las dueñas que allí eran no les pudieron hablar ni mudarse de donde estaban; y la una de las donzellas sacó un libro de una arqueta que so el sobaco traía y començó a leer por él; y respondíale una boz algunas vez;es y leyendo de esta guisa una pieça, al cabo respondiéronle muchas boces juntas dentro en la cámara, que más parescían de ciento, entonces vieron cómo salía por el suelo de la cámara rodando un libro como que viento lo levasse; y paró a los pies de la doncella; y ella lo tomó y partiólo en quattuor partes, y fuelas a quemar en los cantos de la cámara y donde las candelas ardían; y tornóse donde Amadís estaba, y tomándolo por la diestra mano le dixo:

–Señor, levantadvos, que mucho yazéis cuitado.

Amadís se levantó y dixo:

–¡Santa María!, ¿qué fue esto que por poco fuera muerto?

–Cierto, señor –dixo la donzella–, tal hombre como vos no devía assí morir, que ante querrá Dios que a vuestra mano morran otros que mejor lo merecen. Y tornáronse ambas las donzellas por donde vinieran sin más decir; Amadís preguntó por Arcaláus qué se ficiera; y Grindalaya le contó cómo fuera encantado y todo lo que Arcaláus dixera, y cómo era ido armado de sus armas y en su cavallo a la corte del rey Lisuarte a decir cómo le matara.

Esta presencia de la magia en el relato de aventuras tiene una función significativa fundamental ya que permite que el caballero andante dé muestras de su valentía y pruebe su excelencia de héroe en circunstancias extremas. De esta forma el progreso del héroe se demuestra mediante la marca de su carácter extraordinario.

B. El concepto de aventura

Aunque el concepto de aventura es ambiguo en la Edad Media y tanto sirve para indicar fabulosas invenciones como empresas reales, en el caso de los relatos de aventuras lo utilizamos con un significado narratológico preciso. En este contexto, la aventura se entiende como un conjunto de peripecias de hechos de armas con una subtrama de servicio de amores que sirven para la construcción de un personaje: el caballero andante. Tal como señala el diccionario, la peripecia es un "cambio repentino de situación debido a un accidente imprevisto que altera el estado de las cosas". Ya hemos señalado cómo el carácter itinerante del relato y sus cambios de marco servían para propiciar aventuras configuradas como peripecias, esto es, como cambios de situación que alteran el desarrollo narrativo. Observemos cómo se origina la peripecia en este fragmento de la *Estoria del Cavallero del Çisne*: [11]

Habidas estas razones, aquel caballero Bandoval tomó los niños e mandolos llevar al desierto, e fue con ellos él llorando muy recio, porque le parescía grande crueldad en matar aquellos niños. Mas él no podía ál facer sino cumplir el mandado de su señor. E en este fecho andaba él engañado, e aunque no tenía él ninguna culpa; e desque fueron en el desierto con los niños él e los escuderos que los levaban con él, comenzólos a mirar, e pensando en el fecho que quería facer, e cómo no se podía desviar, dolióse mucho de ellos, tanto, que nopodía llegar al fecho para degollarlos; e catándolos muchas veces, veyéndolos tan fermosos e tan apuestos, hobo mayor lástima de los facer matar. Entonce consideró en sí que era mejor e mayor piedad dejarlos allí en el desierto a su ventura e a la voluntad de Dios que no matarlos e ensuciar sus manos e su alma; e aunque la mala costumbre lo mandase, los niños no habían fecho ninguna cosa por que debiesen morir, e sobre todo, que eran fijos de su señor, como lo sabía él muy bien, que toviera a su madre en guarda. E dejólos entonce allí en el desierto todos siete juntos; ca ellos no habían poder de se partir uno de otro, como aquellos que no sabían aún andar ni se podían levantar ni volver a ninguna parte, ni otra cosa facer sino estar llorando queditos; e allí do yacían no se parescía a otra cosa tanto como lechigada de podencos, cuando nascen e yacen todos en su cama, envueltos unos con otros. E dejólos allí desta guisa e encomendólos a Dios, e fuese su carrera.

Como en los antiguos esquemas narrativos de la épica, la trama de la aventura caballeresca se inicia con una situación en la que se vulnera

11 Texto tomado de la edición de la Biblioteca de Autores Españoles: *La gran conquista de Ultramar*, ed. Pascual de Gayangos, Madrid, Atlas, 1951.

el honor social mediante la traición, amores secretos, etc. En este caso la ira de un padre, que se cree deshorado por el nacimiento de sus hijos, produce un abandono contra natura en el que su fiel servidor se apiada de ellos y los abandona a una suerte desastrada.

La peripecia inicial en seguida es alterada por una nueva peripecia en la que el resultado natural de la acción cambia gracias a la ayuda providencial que reciben los protagonistas:

> E a cabo de días, acaésciose por ahí un ermitaño, que había nombre Gabriel, e era hombre de santa vida, e había en aquel desierto su ermita, en que moraba; e andando en esa montaña e veniendo por allí, hóbose de encontrar con aquellas criaturas; e cuando las vio maravillóse mucho, como aquel que nunca otra tal cosa viera en aquel lugar ni aun en otro; e comenzóse a santiguar mucho, pensando que eran pecados que le querían engañar; pero todavía íbalos catando, e llegóse más a ellos; e desque se les llegó bien cerca, puso la mano en ellos uno a uno, e entendió que eran cuerpos y cosa carnal, e parescióle que era fecho de Dios.; e entonce tomólos todos en su hábito, e comenzólos a llevar hacia aquella su ermita do él moraba; e en levándolos, comenzó la cierva a ir en pos dél, e él maravillóse mucho; e desque vio que le seguía la cierva e non se quería partir de su rastro, pensó que aquella cierva había criado aquellas criaturas fasta en aquel tiempo.

Según avance la acción serán diversos prodigios los que susciten diversas peripecias que van acercado a los héroes hacia la recuperación del honor inicial:

> Dransot e Frongit, aquellos dos escuderos, por cumplir el mandato de su señora la Condesa, ca era muy fuerte dueña e muy brava, e habiánla gran miedo, echaron mano a los niños e comenzaron luego muy apriesa a quitarles los collares, por degollarlos luego e cumplir lo que les era mandado; mas tan apriesa no hobieron tirado los collares, que ellos muy más apriesa no fueron fechos cisnes, e saliéronseles por entre las manos; así que, tan solamente en uno de ellos no hubieron trabar, e volaron e fueronse apriesa por una finiestra que había en la cámara de la Condesa, do se paraba ella a solazarse cuando había gana, porque era aquella ventana de muy buena vista a todas partes. E cuando esto vieron Dransot e Frongit, pesóles mucho, no por los mozos, que así escapaban daquella muerte tan desaguisada, mas por razón que no cumplieran ellos aquello que les fuera mandado, con miedo de la Condesa, que era muy brava, como dicho es, e les faría algún mal; e pesóles desto a los escuderos, como decimos; más mucho más pesó a la Condesa, porque la su crueldad no se cumplía así como ella codiciaba. E ficiéronse muy maravillados la Condesa e los escuderos de tan gran milagro como aquel que aquella hora se ficiera ante sus ojos, veyéndolo ellos; e en esto entendieron que aquello no podría ser sino fecho de Dios; mas por todo eso la Condesa no era movida por aquella maravilla, e quería dar cabo a aquella mala obra, si pudiese, que había comenzado; lo uno por el gran mal que quería a su nuera; lo otro, porque se temía de los mozos, que si viviesen, que recibiría de ellos el galardón que debía, según aquello que ella contra ellos había comenzado e había fecho ya; e por esto obraba ella de tan de gana el fecho, como ya oísteis.

El ciclo de peripecias suele cerrarse por medio de la anagnórisis, esto es, el reconocimiento de la identidad o de la auténtica naturaleza del protagonista:

> e el ermitaño, como que lo no mostraba al mozo, maravillábase mucho de aquellos cisnes, que así venían a ellos tan seguros; e demás, que nunca en ningún tiempo tales aves viera en aquel lugar ni en aquella tierra; e pensaba entre sí qué podría ser aquello de aquellos cisnes, mas nunca en ello pudo caer; empero después lo supo, e él los mostró al conde Eustacio, su padre, según adelante oiredes; e por amor de aquellos cisnes, cada vez que salía para ir alguna parte, nunca por otro camino quería ir sino por allí, por amor de verlos e de los dar de comer; e cada vez que por allí pasaba, los cisnes salían luego a ellos a recibirlos fuera del lago; e el mozo asentábase luego cerca dellos, e dábales a comer, e curaba bien dellos de aquello que traía; e así los gobernaron un tiempo, fasta que vino de la hueste el conde Eustacio, su padre, con voluntad del Rey, su señor, ca mucho había caído en su saña, como habéis oído; e desque llegó a su tierra, supo las nuevas e supo la verdad por la virtud de Dios, que lo mostró, según lo contará la historia adelante.

La anagnórisis permite la recuperación del honor social perdido en la peripecia inicial al producirse el reconocimiento del héroe. Con ello se cierra la aventura, bien para terminar con el relato o bien para iniciar un nuevo ciclo de aventuras con similar estructura. Con ello se lograr articular el relato como la construcción de un personaje cuyo motivo principal es la recuperación de su linaje, esto es, de su ser y lugar dentro del sistema nobiliario de la sociedad medieval. Con ello se soluciona un conflicto narrativo, generalmente entre el amor y el honor (en el caso que nos ocupa el amor del padre a sus hijos enturbiado por la falsa acusación de ser hijos fruto de un adulterio) que logra restaurar el orden inicial perdido.

En este proceso de recuperación de la honra es generalmente muy importante la subtrama amorosa (que llegará a ser protagonista en algunas historias caballerescas de temática amorosa). Estas subtramas se desarrollan mediante los tópicos motivos del servicio de amores que en el caso del caballero andante conlleva el servicio personal a la dama asumiendo la realización de las empresas que ella demande. Frente a la poesía cancioneril y a las novelas sentimentales del XV en los relatos de aventuras el servicio de amores del caballero es correspondido en secreto por su dama hasta que puede ser confirmado públicamente mediante el matrimonio. Podemos observar el servicio de amores en un fragmento del *Amadís:*

> –Señora –dixo él–, es dél lo que vos quisiéredes, como aquél que es todo vuestro y por vos muere, y su alma padesce lo que nunca caballero.
>
> Y començó de llorar, y dixo:
>
> –Señora, él no passará vuestro mandado por mal ni por bien que le avenga, y por Dios, señora, aved dél merced, que la cuita que hasta aquí sufrió en el mundo no hay otro que la sufrir pudiesse; tanto, que muchas vezes esperé caérseme delante muerto haviendo ya el coraçón desfecho en lágrimas, y si él oviese ventura de vivir, passaría a ser el mejor cavallero que nunca armas traxo, y, por cierto, según las grandes cosas que por él desque fue cavallero, han passado a su honra, assí lo es agora; mas a él falleçió ventura cuando vos conosció, que morirá antes de su tiempo. Y cierto más le valiera morir en la mar, donde fue lançado, sin que sus parientes lo conoscieran, pues que le veen morir sin que socorrerle puedan.
>
> Y no fazia sino llorar, y dixo:

–Señora, cruda será esta muerte de mi señor y se muchos dolerán dél si así, sin socorro alguno, padesciesse más de lo pasado.

Oriana dixo llorando y apretando sus manos y sus dedos unos con otros:

–¡Ay, amigo Gandalín, por Dios, cállate, no me digas ya más, que Dios sabe cómo me pesa, si crees tú lo que dizes!; que antes mataría yo mi coraçón y todo mi bien, y su muerte querría yo tan a duro como quien un día solo no biviría si él muriesse, y tú culpas a mí porque sabes la su cuita y no la mía, que si la supieses, más te dolerías de mí y no me culparías, pero no pueden las personas acorrer en lo que desean, antes aquéllo acaesce de ser más desviado, quedando en su lugar lo que les agravia y enoja, y assí viene a mí de tu señor, que sabe Dios si yo pudiesse con qué voluntad pornía remedio a sus grandes desseos y míos.

Gandalín le dixo:

–Fazed lo que devéis si lo amáis, que él os amaba sobre todas las cosas que hoy son amadas; y, señora, agora le mandad cómo faga.

C. Evolución del género

Existe una polémica en la crítica sobre el origen del género en Castilla. Proveniente la materia de narrativa de ficción de Francia, existe una polémica sobre el origen peninsular de las primeras traducciones discutiéndose si son castellanas o portuguesas, siendo la prioridad portuguesa la que cuenta con mayor apoyo.

Sea de origen portugués o castellano, las primeras manifestaciones de la ficción narrrativa se dan insertas en crónicas y mediante traducciones exentas de finales del siglo XIII y del siglo XIV que solo se han conservado parcialmente. A lo largo de este periodo se irán realizando narraciones de aventuras de la antigüedad clásica, de fuentes épicas francesas, de materia hagiográfica y de materia artúrica. La asimilación del ciclo artúrico propició el desarrollo desde principios del siglo XIV de las creaciones españolas del *Zifar* y del *Amadís*. La transmisión de estos textos es manuscrita y han llegado, por lo general, parcialmente hasta nosotros pues la mayor parte de las obras completas que se conservan se han difundido a través de la imprenta en versiones que representan un mayor o menor grado de reelaboración.

Precisamente la difusión impresa de las obras del género supondrá una reinterpretación cuyo mejor exponente será el *Amadís de Gaula* en 1508. La producción editorial parece utilizar este año como límite para mostrar dos tendencias de edición. En un primer momento, desde la imprenta se favorece la impresión de las historias caballerescas, género editorial que imprime todo tipo de materias narrativas de origen medieval que se caracterizan por su brevedad. Comparten con los libros de caballerías su estructura de relato de aventuras aunque su temática muy variada proviene de la materias épicas, hagiográficas o carolingias. Junto a esta producción, y el rescate de libros de caballería artúricos, a partir de 1508 dominará el modelo de libro de caballerías que tendrá en el *Amadís* de Montalvo su modelo y que generará dos ciclos de caballería, amadíses y palmerines, y permitirá la adaptación de otros libros de caballería de tradición carolingia (*Renaldos de Montalbán* –h. 1551–, *La Trapesonda* –1513– y *Guarino Mezquino* –1512) o de nuevos héroes que no tendrán sucesión (la traducción de *Tirante el Blanco* –1511– o el *Floriseo* del extremeño Fernando Bernal –1516).

4.3. Los libros de caballería artúricos

A. La materia de Bretaña en Portugal y Castilla

La materia de Bretaña o artúrica parte de la historia legendaria que redacta Geoffrey de Monmouth con el título de *Historia regum Britanniae* entre los años 1130 y 1136. En ella, utilizando la técnica del manuscrito encontrado, utiliza diversas leyendas sobre la historia antigua de Gran Bretaña, desde el asentamiento de Bruto de Troya, descendiente de Eneas, hasta la conquista normanda en el siglo VII. La obra fue reelaborada y adaptada al romance (anglo-normando) en el *Roman de Brut* por el poeta Bace hacia 1155.

Desde estas bases, será el poeta francés Chrétien de Troyes (h. 1150-h. 1183) quien desarrolle la ficción cortesana a través del desarrollo del roman en verso, otorgando a las leyendas británicas un nuevo sentido cristiano que le permite formular los tópicos de una naciente cultura caballeresca. Conservamos cinco de sus produciones: *Érec et Énide*, *Cligès*, *Lancelot ou le Chevalier de la charrette (Lancelot o el caballero de la carreta), Yvain ou le Chevalier au Lion (Ivain o el caballero del león), Perceval ou le Conte du Graal (Perceval o el Cuento del Grial)*. Robert de Borron hacia 1190 continúa el incabado *Perceval* de Chrétien de Troyes, crsitianizando su búsqueda de perfección personal, al vincular esta búsqueda con el Grial identificado con el cáliz de la Última Cena. De su obra se conserva el *Roman de l'Estoire dou Graal,* un *Merlin* fragmentario y la prosificación de su *Perceval* (*Didot-Perceval*).

El siglo XIII prosificará de manera cíclica los romances en verso anteriores dando lugar a tramas de aventuras y significados alegóricos cristianos que transforman la materia artúrica en una suerte de caballería espiritual. Se configuran así el ciclo de la *Vulgata* (entre 1215 y 1230) y de la *Post-Vulgata* (entre 1230 y 1240), reseñados por Fernando Gómez Redondo en los siguientes términos:

> [El nombre de Vulgata casa] a la perfección para definir el peculiar "pentateuco" de cinco libros con que la materia artúrica queda ya configurada entre 1215 y 1230: 1) la *Estorie du Graal [Historia del Grial]* revisa los orígenes del mágico objeto diseñado por Boron; 2) *Merlín* modela la corte que requiere el legendario Arturo para volver a existir; 3) *Lancelot [Lanzarote]*, con una desmedida longitud, posible inicio de este ciclo y modelador de sus continuaciones; 4) *Quête du Graal [Búsqueda del Grial],* que lleva de la investidura de Galaad al hallazgo del Grial, y la inevitable 5) *Morte d'Artur [Muerte de Arturo]*; en estos libros se verifica la sustitución de la caballería artúrica por una "caballería celeste" encarnada en este nuevo prototipo de héroe, Galaad, hijo de Lanzarote, cuyos valores se oponen radicalmente al modelo de vida significado por su padre (lo que luego se volverá a repetir en el caso de Amadís y Esplandián). [...]
>
> Esta trama argumental pocas modificaciones puede sufrir ya, configurados, como han quedado, los orígenes del Grial y la destrucción de una sociedad caballeresca cimentada sobre valores contrarios a los religiosos. A pesar de ello, puede haber supresiones o amplificaciones de motivos temáticos, en busca de una organización textual que resultara más efectiva. En buena parte, ésta es la razón que recomienda eliminar la mayoría de las aventuras destinadas a glorificar la figura del "terrenal", pero perfecto, Lanzarote. La mutilación de sus proezas es casi absoluta en el siguiente ciclo prosificado de la materia artúrica, conocido con el nombre de

> *Post-Vulgata*, o *Pseudo-Borón* (su nombre figura al frente de los códices que albergan los fragmentos de estas historias) o *Roman dou Graal,* redactado entre 1230 y 1240; la nueva distribución de materiales conforma una trilogía (muy similar a la de R. Boron, así que no es de extrañar la atribución anterior) que conecta, de modo más lógico las unidades argumentales: 1) una *Estoire el Saint Graal*, 2) un *Merlin*, al que se incorpora una *Suite de Merlin* [*Continuación de Merlín]*, y 3) la *Queste* (el libro fundamental), rematada con una muy reducida *Mort Artur*. La circularidad religiosa, perfilada con esta estructura, atrapa en su interior los componentes negativos de la corte artúrica (claro es, los creados por Merlín) y los supera, eliminándolos. (Gómez Redondo 1998-2007: II 1477-1478)

Esta materia artúrica penetró en España inicialmente a través de los trovadores que la difunden en las referencias de sus poemas en los siglos XII y XIII. Desde 1200 también hay referencias a la materia artúrica en la historiografía, inicialmente en la latina, y en castellano a partir de las obras históricas de Alfonso X. También se cuenta con traducciones portuguesas desde 1250. Con ello, Portugal, por la vía de las traducciones, Aragón, en el repertorio de sus trovadores y en diversas traduciones catalanas, y Castilla, en sus obras historiográficas, serán las vías de penetración de la materia artúrica a lo largo del siglo XIII.

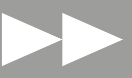
Cronológicamente podemos trazar un breve proceso de penetración en Castilla que comenzaría con las primeras noticias historiográficas hacia 1200, una segunda etapa de traducciones a partir de 1250, en un primer lugar portuguesas y a finales de siglo castellanas, y la asimilación del ciclo y la redacción de obras originales castellanas a partir de 1300, siendo *el Libro del caballero Zifar* su primer testimonio.

B. Principales testimonios conservados

El ciclo artúrico en Castilla se ha conservado en dos fases testimoniales diferentes. Contamos con un conjunto de fragmentos de textos artúricos de los siglos XIII y XIV, incompletos y muy parciales. Estos fragmentos se corresponden en ocasiones con libros impresos a finales del XV o principios del XVI con desarrollos textuales a menudo diferentes a los documentados en la transmisión manuscrita, pero que testimonian la existencia de traducciones y reelaboraciones de la matertia artúrica durante toda la Edad Media.

Del ciclo de la Vulgata solo contamos con un fragmento del *Lançarote castellano* transmitido en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid del siglo XVI aunque traslada una copia de 1414 vinculada a su vez a un manuscrito del XIV.

Más testimonios conservamos del ciclo de la Post-Vulgata, aunque sus manuscritos son del siglo XV. Sin embargo, tenemos noticias de la existencia de una traducción completa del ciclo realizada por Juan Vivas hacia 1291, posiblemente en gallego-portugués. En un códice de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (ms. 1877) Petrus Ortiz copia una miscelánea en la que incluye una antología de textos narrativos en castellano que testimonia la existencia de un *Libro de Josep de Abarimatia* (denominación peninsular de la *Historia del Grial*), una *Estoria de Merlin,* y un *Lançarote* (derivado de la *Queste o Búsqueda del Grial*). Se completan los testimonios de la Post-Vulgata con dos impresos con dos redacciones diferentes. El primero de ellos, el *Baladro de Merlín* se publicó en Burgos en 1498 y en Sevilla en 1535, aunque responde a planteamientos ideológicos de principios del XIV. El segundo, titulado la *Demanda del santo Grial*, publicado en Toledo en 1515 y en Sevilla en 1535,es

testimonio directo de una tradición textual que arranca de 1291 con la traducción de Juan Vivas.

Junto a estos testimonios artúricos, hemos de tener en cuenta los referidos al ciclo de Tristán, pues pronto la leyenda de Tristán e Iseo, paradigma de amores imposibles, se unió a la materia de Bretaña y se configuró en su forma canónica en la versión francesa del *Roman de Tristan en prose* del siglo XIII. En ella se incorpora la leyenda al ciclo de la Post-Vulgata por lo que Tristán se convierte en uno de los buscadores del santo Grial y se mezcla con los personajes artúricos. En la Península contamos con derivaciones gallego-portuguesas y catalanas del *Tristan en prose*. En el ámbito lingüístico castellano (o de dialectos asimilados por él), contamos con el *Cuento de Tristán de Leonís*, versión aragonesa del siglo XIV carente de principio y final, y con fragmentos de un *Tristán castellano* en el siglo XV que debió contar con más de 250 folios de extensión Los impresos con los que contamos en el siglo XVI permiten completar la historia del *Cuento* ya que siguen en líneas generales su contenido. Las versiones impresas tienen el título de *Tristán de Leonís* y se publicaron en Valladolid (1501) y Sevilla (1511, 1520, 1525, 1528 y 1533). En una última edición (Sevilla, 1534) se amplia la versión medieval.

4.4. Las historias caballerescas breves

A. Caracterización de un género editorial

La difusión de las narraciones de aventuras mediante la imprenta a finales del siglo XV creó una división editorial que terminó configurando en los receptores una división genérica entre los libros de caballería, cuyos modelos fueron los relatos artúricos, y las historias caballerescas breves. Fernando Gómez Redondo caracteriza así ambos subgéneros de la ficción de aventuras:

> El rótulo de "libros de caballerías" designará a las obras impresas tras la publicación del *Amadís* en 1508; su envergadura editorial, su formato en folio, el entrelazamiento de múltiples secuencias narrativas y el valor que se le confiere a la aventura como desarrollo argumental constituyen sus rasgos más destacados. (Gómez Redondo 2012: 1678)
>
> ***
>
> Las "historias caballerescas" que cabe considerar herederas, tanto en forma como a veces en contenido, de los esquemas de los *romances* de materia carolingia; se trata de textos breves, fácilmente encauzables en una o dos sesiones de lectura, con tramas en que se combinan a partes iguales motivos bélicos, folclóricos y maravillosos; algunas de estas historias pueden calificarse de alegorías político-sentimentales, pensadas como una lectura en clave sobre acontecimientos recientes que afectan a los mismos receptores de estos opúsculos. (Gómez Redondo 2012: 1677)

De esta caracterización se advierte que, aunque de una temática muy variada (carolingia, hagiográfica, de la antigüedad clásica, etc.) las historias caballerescas nacen del proceso de novelización de los cantares de gesta franceses, por lo que este será su modelo de género, exportado a nuevas fuentes y temas. En ellas, al igual que en los libros de caballerías cuyo modelo serán los relatos artúricos, domina el mundo caballeresco en su ideología y ambientación y la trama de aventuras en su desarrollo argumental.

En su difusión cabe advertir dos etapas. La primera, desarrollada en el siglo XIV, ofrece un conjunto de relatos o *romances en prosa* de los que contamos con huellas textuales o, en ocasiones, con textos íntegros de transmisión manuscrita. La segunda etapa, a finales del

siglo XV, transmite a través de la imprenta algunos de los textos del XIV, con mayor o menor grado de reelaboración, y nuevos textos generados desde el nuevo mundo caballeresco propiciado por los Reyes Católicos.

B. Los *romances* en prosa anteriores a la imprenta

Como modelo del género, los primeros romances en prosa con los que contamos son los de *materia carolingia*. Las materia carolingia parte de la historia legendaria del Pseudo-Turpin *Historia Karoli Magni et Rotholandi*. En ella se utilizaron materiales de diversos cantares de gesta con el fin de promocionar las peregrinaciones a Santiago. La obra se incluyó en la cuarta parte del *Codex Calixtinus* por lo que gozó de una amplia aceptación y sanción social. Su redacción debió realizarse desde una primera versión en 1050 a una segunda versión definitiva en el reinado de Alfonso VII (1126-1157). A esta materia hay que añadirle las múltiples versiones de diversos cantares de gesta franceses que se introducen en Castilla a través de versiones historiográficas muy mezcladas con tradiciones locales. De este ámbito nacen los romances en prosa conocidos en la Castilla del siglo XIV.

De esta materia contamos con tres romances en prosa documentados en fuentes cronísticas:

- *Flores y Blancaflor*, basada en un poema francés del siglo XII, relata la historia del amor de dos personajes que han de vencer diversos obstáculos hasta poder unirse y culminar sus amores. En España se utiliza la historia amorosa para relatar el nacimiento de la madre de Carlomago, con lo que Flores y Blancaflor pasan a ser los abuelos del emperador y la historia se carga de significados linajísticos. Hay testimonios cronísticos del siglo XIV y una versión impresa de 1512 en la que se atenúa la vinculación con Carlomagno para volver a destacar la aventura amorosa inicial.
- *Berta la de los grandes pies*. Contamos con este relato sobre la madre de Carlomagno, adaptado de un cantar de gesta francés, en testimonios cronísticos del siglo XIV, entre los que destaca su inclusión en la *Gran Conquista de Ultramar* y en la *Crónica fragmentaria*.
- *Mainete*. Este romance en prosa inserto en la *Gran Conquista de Ultramar* y en la *Crónica fragmentaria* mantiene el esquema del primitivo cantar de gesta sobre la legendaria juventud de Carlomagno en España aunque ha perdido la ideología antifrancesa de su fuente épica.

Junto a los romances en prosa carolingios documentados por las crónicas se han conservados cinco obras completas manuscritas en el códice del Monasterio del Escorial h-i-13, que también contenía cuatro hagiografías destinadas a un público cortesano. En este caso la ficción sirve para mostrar ejemplos morales de comportamientos nobiliarios mediante narraciones caballeresco-hagiográficas. Estas obras de clara ideología molinista responden a un esquema narrativo de tres secuencias fijas: 1) Los protagonistas pierden su estado de honra inicial por difamación o por prueba; 2) por ello, afrontan diversas adversidades que han de vencer; 3) gracias a su victoria, se recupera la honra inicial con una nueva vida social o mediante su santificación.

Estas son las obras conservadas:

- *Cuento del emperador Carlos Maynes e de la emperatriz Sevilla*. Basado en un cantar francés la *Chanson de la reine Sebile*, la auténtica protagonista es la reina Sevilla, mujer de Carlomagno,

difamada y restaurada en su honor. La obra fue impresa de 1498 o 1500 a 1623 gozando de una amplia difusión en el Siglo de Oro.

- *El Cavallero Plaçidas*. La obra traduce la francesa *Vie de Saint Eustace* en prosa. Pretende ofrecer un conjunto de valores religiosos a la nobleza castellana mostrando cómo Plácidas, caballero romano, termina abandonándolo todo para convertirse en san Eustaquio.
- *Estoria del rrey Guillelme*. Muestra cómo el rey de Inglaterra pierde su posición social y la recupera gracias a la humildad cristiana. Su fuente pudo ser el poema *Guillaume d'Angleterre* atribuido a Chrétien de Troyes.
- El *Cuento de una santa Emperatrís*. En su relato la intercesión mariana, propia de las colecciones de milagros, le hará recuperar el honor perdido. Su fuente es un milagro de Gautier de Coincy.
- *Otas de Roma*. La obra desarrolla el tema reiterado en los romances en prosa castellanos de la reina difamada por familiares o cortesanos que ha de sufrir diversas persecuciones hasta que demuestra su inocencia y le son restituidos su honor y virtud. La narración se basa en el poema francés *Chanson de Florence*.

Por último, cabe reseñar un romance en prosa del XIV del que solo contamos con testimonios impresos de finales del XV. Es la *Historia de Enrique fi de Oliva*. El protagonista es sobrino de Carlomagno, al ser hijo de su hermana Oliva. Proviene del cantar de gesta francés *Doon de la Roche*. Se ha perdido la versión orginal del siglo XIV del romance en prosa (aunque hay referencia a su existencia en varios poemas del XIV y el XV) por lo que solo contamos con sus dos testimonios impresos, el más antiguo en Sevilla en 1498.

C. Historias caballerescas impresas

El éxito y la naturaleza de las historias caballerescas impresas en el reinado de los Reyes Católicos lo explica Fernando Gómez Redondo en los siguientes términos:

> su éxito [está vinculado] al auge que adquiere la imprenta en el reinado de los Católicos, ya que muchos de los títulos que se publican en ese período son importados a la Península, incluidas las series originales de grabados, por los primeros impresores; el rótulo de "historias caballerescas" permite acoger en él a todo tipo de productos con tal de que sean breves, se enraícen en las materias narrativas medievales y posean una difusión editorial dilatada en el tiempo. (Gómez Redondo 2012: 2222)

Del conjunto de historias impresas, destacamos las siguientes:

- *Libro del rey Calamor*, referido ya en un catálogo de 1435, aunque impreso en 1509. Su trama narrativa es original sin que sea la traducción de una obra foránea. Su creación puede estar ligada a la literatura contraria a don Álvaro de Luna.
- *Oliveros de Castilla*. Impresa en 1499, la obra es de origen borgoñón. Su presencia en Castilla se debe al enlace entre la infanta Juana la Loca y Felipe el Hermoso.
- *Libro del conde Partinuplés* (1499). Obra de clara trama amorosa con una importante presencia de la magia, adapta con una original selección y castellanización el *Partonopeus de Bois* francés.
- *Roberto el Diablo* (1509), adapta la anónima obra francesa *La vie du terrible Robert le Diable*, mezclando en su relato de aventuras

el esquema propio de los romances en prosa de materia hagiográfica. Por ello, el protagonista, hijo del Diablo, termina siendo un siervo de Dios.

- *Paris y Viana*. Es la última de las historias caballerescas impresa en 1524, aunque ya la menciona Francisco Imperial antes de 1409. En su compleja trama se analiza la relación entre amor y caballería con el fin de ofrecer un ejemplo moral y cristiano del amor cortesano.

4.5. Libros de caballería hispánicos

A. Libro del caballero Zifar

El *Libro del caballero* Zifar se nos ha transmitido mediante dos códices y un impreso. El ms. 11.309 de la Biblioteca Nacional de España en Madrid, códice *M*., es una copia del siglo XV. El códice P es el MS espagnol 36 de la Biblioteca Nacional de Francia en París; se trata de una copia rica, con 242 ilustraciones, preparada para Enrique IV hacia 1464. Tomando un manuscrtio diferente se preparó la edición de Sevilla de 1512, que la crítica denomina códice *S*.

Esta compleja transmisión esconde una compleja composición que Fernando Gómez Redondo sintetiza en estos términos:

> [...] es el libro que define el pensamiento cortesano de doña María de Molina, tal como fue construido junto a Sancho IV (1291-1295), extendido con Fernando IV (hasta 1312) y mantenido durante la minoridad de Alfonso XI. El *Zifar* se fraguó a lo largo de estos tres periodos históricos; no es una obra surgida de un solo impulso de redacción; va dando respuestas a los problemas derivados de los cambios que sufren sus públicos. De este modo, se ha reconocido en el *Zifar* tres amplificaciones: A) la *Estoria* de Zifar y de Grima (historia de un linaje), los prólogos (ideología molinista) y los *Castigos* del rey Mentón (regimiento de príncipes) servirían a la minoridad de Fernando IV (1295-1301); B) la *Estoria* de Garfín y de Roboán (defensa de un linaje y discurso sobre la lealtad y la traición) se ajusta al reinado de Fernando IV (1301-1312); C) la *Estoria* de Roboán (afirmación de un linaje frente a la aristocracia) atiende a la minoridad de Alfonso XI. (Gómez Redondo 1998-2007: IV 3913-3914)

Este proceso de composición concuerda con los datos internos de la obra en la que se hace mención en el prólogo a un viaje a Roma y al traslado de los restos del cardenal García Gudiel realizado en 1303. Por otra parte, sabemos que la obra ya estaba acabada antes de 1350 pues se hace mención de ella en la *Glosa al regimiento de príncipes* de Juan García de Castrojeríz), Este proceso también explica el problema de la interpolación de 1321 que llevaba a la crítica a suponer, al menos, dos redacciones entre 1303 y 1310 la primera y entre 1321 y 1350 la segunda. Su autoría es anónima, aunque puede seguirse defendiendo la posible participación en alguna de sus amplificaciones de Ferrán Martínez, Arcediano de Madrid, y mencionado con evidente protagonismo en el prólogo.

Aunque el relato del *Zifar* es original, en él se advierte la utilización de la *Vida de san Eustaquio* (en el proceso evolutivo del personaje como caballero de Dios), de la literatura artúrica (en episodios como la historia del caballero atrevido o la historia de las Islas Dotadas) y de la literatura sapiencial (en los exempla insertados y en los *Castigos del rey de Menton* que utilizan la compilación *Flores de Filosofía*).

La estructura de la narración en la versión conservada tiene dos Prólogos y cuatro partes narrativas. La I y II partes, «El caballero de

Dios» y «El rey de Mentón» desarrollan una historia de separación y encuentro de Zifar con su familia (su mujer Grima y sus hijos Garfín y Roboán). La III Parte, «Castigos del rey de Mentón», desarrolla los consejos que Zifar –ya rey de Mentón– da a sus hijos Garfín y Roboán. La IV Parte relata la historia de Roboán, hijo de Zifar, desde que abandona el reino de Mentón hasta que consigue ser coronado emperador de Tígrida, con lo que repite el modelo de su padre.

El significado de la obra, de clara ideología molinista, muestra los valores cortesanos propios de un noble cristiano quien construye un linaje que se historia (con Zifar y Grima), se defiende (con sus hijos Garfín y Roboán) y se afirma (con el nuevo reinado de Roboán). Además de en el relato la ideología molinista se desarrolla en los dos Prólogos y en el regimiento de príncipes que se incluye como *Castigos del rey Mentón*.

En el *Libro del caballero* Zifar la moralización y aventura se articulan de forma idisoluble a lo largo de la obra. Así se propone desde su inicio:[12]

> Ca entre todos los bienes que Dios quiso dar al ome e entre todas las otras çiençias que aprende, la candela que a todas estas alunbra, seso natural es. Ca ninguna çiençia que ome aprenda non puede ser alunbrada ni endresçada sin buen seso natural. E comoquier que la çiençia sepa ome de coraçón e la reze, sin buen seso natural non la puede ome bien aprender. E aunque la entienda, menguado el buen seso natural, non puede obrar de ella ni usar así como conviene a la çiençia, de qualquier parte que sea. Onde a quien Dios quiso buen seso dar, puede començar e acabar buenas obras e onestas a serviçio de Dios e aprovechamiento de aquellos que las oyeren e buen prez de sí mismo. E pero que la obra sea muy luenga e de trabajo, no deve desesperar de lo non poder acabar por ningunos enbargos que le acaescan; ca aquel Dios verdadero e mantenedor de todas las cosas, el qual ome de buen seso natural antepuso en la su obra, á le dar çima aquella que le conviene, así como acontesçió a un cavallero de las Indias, do andido predicando sant Bartolomé Apóstol, después de la muerte de nuestro salvador Ihesu Christo, el qual cavallero ovo nonbre Zifar de bautismo; e después ovo nombre el Caballero de Dios, porque se tovo él sienpre con Dios e Dios con él en todos los fechos, así como adelante oiredes, podredes ver e entendredes por las sus obras. E por ende es dicho este Libro del Cavallero de Dios. El qual cavallero era conplido de buen seso natural e de esforçar, de justiçia e de buen consejo e de buena verdat, comoquier que la fortuna era contra él en lo traer a pobredat; pero que nunca desesperó de la merçed de Dios, teniendo que Él le podría mudar aquella fortuna fuerte en mejor, así como lo fizo segunt agora oiredes.

Con ello su autético título hace justicia a la intención de su autor y a la ideología molinista que lo sustenta: *El libro del caballero de Dios.*

B. Amadís de Gaula

Antonio Rodríguez Moñino dio cuenta en 1955 de la aparición de un breve fragmento del *Amadís* (cuatro fragmentos del Libro III) del siglo XIV que venían a completar la transmisión de la obra solo conocida por la refundición de Garci Rodríguez de Montalvo publicada en 1508 en cuatro libros. Su complejo proceso de creación lo resume Fernando Gómez Redondo:

12 Citamos por la edición de J. González Muela, Madrid, Castalia, 1990.

> También el *Amadís*, para ser creado, requiere del entramado de la materia artúrica; siempre, la ficción, para construirse, necesita asumir la verosimilitud prendida en otras ficciones. Al igual que el *Zifar*, el *Amadís*, en su transmisión, va a sufrir severas "enmiendas" textuales, como lo testimonia la practicada por el infante don Alfonso de Portugal, glosada con amplitud por Montalvo; con ella se puede asegurar la existencia, al menos, de tres estadios de redacción. Un primer *Amadís* sería operativo en el contexto de Alfonso XI; surge, como la *Estoria del infante Roboán*, de la asimilación de la materia artúrica; estaría formado por dos libros y analizaría las asechanzas que se ciernen contra la identidad caballeresca, explorada la relación entre amor y caballería. El segundo *Amadís*, de cuño trastámara y con tres libros, se abre a otros problemas: las guerras civiles, la afirmación de la aristocracia, el cisma religioso, las derrotas sufridas ante los portugueses. El tercer *Amadís* se formaría a partir de 1454 y atendería a los desórdenes de la época enriqueña, acogiendo los nuevos valores de la España de los Católicos; contaría con cuatro libros, más el quinto añadido por Garci Rodríguez de Montalvo [o *Sergas de Espladian*]; este regidor medienés "enmienda" el final de la versión trastámara, librando a Amadís de la muerte. (Gómez Redondo 1998-2007: IV 3916)

En este proceso creativo la historia del XIV básicamente amorosa de Amadís y Oriana, terminada trágicamente con la muerte de Amadís a manos de su hijo Espladián (que no lo reconoce) y el suicidio de Oriana, se transforma para dar paso a una historia amorosa a finales del XV en la que el servicio de amores termina en el matrimonio cristiano de Amadís y Oriana; Amadís, pese a su enfrentamiento con el rey Lisuarde, se configura como modelo de vasallo ejemplar; y la obra va creciendo en pasajes moralizantes, especialmente en el tratamiento de Espladián, el hijo de Amadís.

En su estructura narrativa el *Amadís* responde al modelo artúrico, especialmente basado en Lancelot. Su origen desconocido le lleva a ir construyendo su personalidad social a lo largo del relato mediante abundantes aventuras de prueba y un fiel servicio de amores. La unidad del relato se mantiene gracias a la utilización de varias técnicas narrativas. La primera de ellas es la sucesión de series narrativas de clímax-anticlímax en las que un conflicto inicial (clímax) se resuelve (anticlímax) para dar pie a un nuevo conflicto (clímax). La segunda es el contraste entre episodios de unión de los personajes, en lugares como la corte o la reunión de caballeros, y episodios de dispersión, como son las aventuras de caballeros solitarios en campo abierto. En tercer término, ya que el relato se atomiza en un conjunto de aventuras protagonizadas por diversos caballeros, se produce una jerarquización de aventuras según la importancia del caballero haciendo que se dé más extensión a unas que a otras. En este sentido Amadís ocupa el primer lugar en la jerarquía narrativa. Por último, la narración recurre muy a menudo al entrelazamiento relatando aventuras paralelas introducidas mediante la explícita guía del narrador.

Es difícil precisar la cronología de las *Sergas de Esplandián*, obra original de Garci Rodríguez de Montalvo, en línea con sus labor refundidora del *Amadís* medieval que se pudo añadir como quinto libro del *Amadís* en una perdida edición de 1510. Sin embargo, la crítica conjetura que el ciclo narrativo ya conjunto del *Amadís* y las *Sergas* debía estar preparado a fines del XV, ya que Montalvo muere antes de 1505. De hecho, la crítica viene considerando la posibilidad de dos ediciones perdidas del *Amadís*, acompañado de las *Sergas*, anteriores a 1508 (una de ellas de 1496).

En las *Sergas* Espladián se presenta como nuevo modelo de caballero cristiano en santa guerra contra los infieles. Por ello, la magia se pone al servicio del cristianismo y el amor pasa a ser un componente secundario. La obra propone así como centro de su significado a un caballero mancebo de virtudes cristianas y caballerescas adecuado para impulsar la guerra contra moros. Este significado original de las *Sergas* concuerda con las modificaciones que las versiones medievales de los cuatro libros del *Amadís* tienen en la versión impresa refundida por Montalvo. Esta concordancia hace proponer a la crítica que la refundición, aunque quizás se iniciase hacia 1479-1480, debió realizarse en su mayor parte de 1492 a 1497, años de profundas exaltación patrótica tras la conquista de Granada que se corresponde con la nueva ideología adoptada por las versiones medievales del *Amadís* en la refundición.

El éxito del *Amadís* fue inmediato. En 1510, se publica el VI libro con el título de *Florisando* obra de Ruy Paez de Ribera, relatando las aventuras de este sobrino de Amadís. La obra revisa la moralidad del *Amadís* original, propone un nuevo modelo de héroe virtuoso y rige la trama según el sentido de la justicia divina. Feliciano de Silva recupera en sus continuaciones el espíritu del *Amadís* original. Por ello en su *Lisuarte de Grecia* (1514), VII libro del ciclo, continúa con el linaje directo de Amadís, relatando las aventuras del hijo de Espladián y nieto del héroe original. En sus novelas prima la aventura sobre los elementos ideológicos presentes en el mundo caballeresco de Montalvo, poblándose sus novelas de episodios fantásticos y tramas intrincadas. Continúa la saga de Amadís con sus obras *Amadís de Grecia* (1530), IX libro que relata las aventuras del hijo de Lisuarte; *Florisel de Niquea* (1532), X libro que relata las aventuras de los hijos de Amadís de Grecia; y *Rogel de Grecia* (1535), XI libro sobre el hijo de Florisel de Niquea. Por su parte, Juan Díaz había publicado en 1526 el VIII libro de la saga con el título de *Lisuarte de Grecia* relatando la vida de este nieto de *Amadís* sin tener en cuenta la obra de Feliciano de Silva.

Entre 1511 y 1512 nace un ciclo narrativo paralelo al *Amadís* cuyo héroe iniciador será *Palmerín de Olivia (1511)*, escrito probablemente por Catalina Arias, y *Primaleón (1512)*, obra de Francisco Vázquez, hijo de Catalina Arias quien relata la historia del hijo de *Palmerín*. Este ciclo recupera el modelo de ficción del *Amadís* medieval, previo a la refundición de Montalvo, y propone un modelo de caballería que exalta las aventuras épicas en el ambiente de las campañas de las guerras de Granada e Italia. Ambientado en el Imperio de Constantinopla, en sus obras domina el desarrollo de aventuras que exaltan el esfuerzo heróico sobre las tramas amorosas.

4.6. La novela sentimental

A. La materia sentimental y el orígen del género

A lo largo de la Edad Media la corte va desarrollando una convención amorosa que se fija en la poesía castellana cancioneril en un complejo sistema de servicio de amores. Esas relaciones amorosas y sus tópicos correspondientes pasan a fiestas y espectáculos cortesanos que son relatados en la historiografía de la época (*Crónica de Juan* II, *Hechos del condestable don Lucas de Iranzo*, *Crónica de don Álvaro de Luna*, etc.) y que incluso llegan a conformar las aventuras y los comportamientos de caballeros reales, tal y como ocurre con Suero de Quiñones en el *Paso honroso* y, sobre todo, con Pero Niño en el *Victorial*. Esta materia sentimental viva en la realidad social del siglo XV ha de convivir con la moral social y el código del honor que aseguran la limpieza del

linaje y con ello la transmisión del patrimonio. Los conflictos entre código cultural, código moral y código social se hacen patentes en la realidad histórica del siglo XV.

Para atender a estas tensiones entre sociedad y cultura se generó un conjunto de obras literarias que incidían en uno u otro polo. Por un lado, hay un conjunto de obras que defienden el código cultural del servicio de amores y con ello el honor y la virtud de la mujer objeto del amor cortesano. Por otra, habrá un conjunto de obras de condena moral de la convención amorosa de la corte que subrayarán la necesidad de un comportamiento moral adecuado por parte de la mujer, a la que se considera culpable de suscitar el sentimiento amoroso. Esta corriente genera una línea de literatura misógina. Un autor como Boccaccio servirá para ilustrar ambas corrientes. Su *Elegia di madonna Fiammetta* (h. 1343-1344), traducida al castellano –sabemos que con una de ellas contaba la biblioteca del Marqués de Santillana–, se conserva en dos manuscritos y una impresión de 1497. La obra servirá de modelo formal e ideológico para analizar el sentimento amoroso desde un claro eleogio de la condición femenina. Por su parte, su *Corbacho* (h. 1354-1355) es una muestra de denuncia de la falsedad y engaño de la mujer, con claro espíritu misógino. Aunque no se conserva traducción al castellano (pero sí al catalán) fue obra conocida, ya que influye en el Arcipreste de Talavera y era conocida por algunos poetas cancioneriles (Juan del Encina, por ejemplo).

La importancia de la polémica antifeminista, en relación con la moral cultural y social del servicio de amores, dio pie a la redacción de diversos tratados en defensa de la mujer, como el *Libro de las claras e virtuosas mujeres* de don Álvaro de Luna o el *Tratado en defensa de virtuosas mujeres* de Diego de Valera, y otros en su contra, como el *Libro del Arcipreste de Talavera o Corbacho* de Alfonso Martínez de Toledo o la *Repetición de amores* (hacia 1497) de Lucena en la que con una mínima trama narrativa denuncia las falsedades de las mujeres para defender a letrados y caballeros de los engaños del amor.

Por su parte, la preocupación por la auténtica realidad social y moral del amor lleva a realizar una serie de reflexiones universitarias sobre su naturaleza mediante tratados de erotología. Fernández de Madrigal, el Tostado, le dedicará al tema su *Breviloquio de amor y amiçiçia* donde analiza la pasión amorosa desde la óptica aristotélica para avisar de sus peligros. Al mismo autor se le atribuye indebidamente un *Tratado de cómo al hombre es necesario amar*. En esta obra, con un discurso lleno de falacias argumentales se defiende con humor la necesidad natural de la contemplación amorosa y de satisfacer la pasión libidinosa. Estas reflexiones universitarias, serias y paródicas, confluyen con el mundo sentimental de la tradición escolar mediolatina de las comedias elegiacas pseudo-ovidianas y de las recientes comedias humanísticas italianas. Esta tradición ovidiana la difunde en las cortes portuguesa castellana de las reinas Lancaster la traducción de la *Confesio amantis* de John Gower en la que se analiza la fuerza pasional del amor al tiempo que se le condena.

Esta materia sentimental será el caldo de cultivo del que nazca el nuevo género narrativo de la novela sentimental o tratado de amores como varias de ellas se denominan. Falta un elemento formal básico en esta nueva forma narrativa que es su formato epistolar. Esta forma de cartas de amor se tomará básicamente de las traducciones de las *Herodías* de Ovidio, siendo el *Bursario* de Rodríguez del Padrón la traslación que servirá de instrumento para la difusión del modelo. Junto a esta obra la *Fiammetta* de Boccaccio y la *Historia de duobus amantibus* de Eneas Silvio Piccolomini sirven de modelo formal al nuevo género narrativo.

B. Carácterísticas del género

Como es habitual en las obras medievales no contamos con una denominación uniforme del relato sentimental, aunque en sus contenidos se caracterizan por analizar los casos de servicio de amores en contraste con la realidad social en los que se producen. Con ello los tópicos literarios pasan a transformarse en conflictos de honra que han de resolverse con distintas soluciones narrativas siempre fieles a la moral social. Por ello, las historias son casos desastrados en los que la obligación social se imponen al sentimiento. Más que la aventura domina en ellas la reflexión, el análisis, por lo que estas formas de ficción suelen denominarse con etiquetas propias de obras de diversos contenidos graves como tratados, repeticiones, sermones o cuestiones. Por ello proponemos denominarlas tratados de amores, ya que realizan auténticas reflexiones sobre el alcance social del servicio de amores cancioneril.

Los principales constituyentes del género son los siguientes, tal como podemos ilustrarlos desde la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro:

- Un marco narrativo en el que tiene presencia la alegoría (del marco, de símbolos, de personajes, de situaciones, etc.) y, a menudo, la autobiografía (o presencia abundante de la primera persona). Ello es especialmente observable en el inicio del relato:[13]

  > Quién yo soy quiero dezirte; de los misterios que vees quiero informarte; la causa de mi prisión quiero que sepas,;que me delibres quiero pedirte, si por bien lo tovieres.
  >
  > Tú sabrás que yo soy Leriano, hijo del duque Guersio, que Dios perdone, y de la duquesa Coleria. Mi naturaleza es este reino donde estás, llamado Macedonia. Ordenó mi ventura que me enamorase de Laureola, hija del rey Gaulo, que ahora reina, pensamiento que yo deviera antes huir que buscar; pero como los primeros movimientos no se puedan en los hombres escusar, en lugar de desviallos con la razón, confirmélos con la voluntad; y assí de Amor me vencí, que me truxo a esta su casa, la qual se llama cárcel de Amor; y como nunca perdona, viendo desplegadas las velas de mi deseo, púsome en el estado que vees; y porque puedas notar mejor su fundamento y todo lo que has visto, deves saber que aquella piedra sobre quien la prisión está fundada es mi fe, que determinó de sofrir el dolor de su pena por bien de su mal. Los quatro pilares que asientan sobre ella son mi entendimiento y mi razón y mi memoria y mi voluntad, los quales mandó Amor parescer en su presencia antes que me sentenciase.

- Un marco elocutivo propio de la reflexión, que lleva:
  - A titular a muchas de estas obras como tratado:

    > El seguiente tractado fue hecho a pedimiento del señor don Diego Hernandes, alcaide de los donzeles, y de otros cavalleros cortesanos; llámase Cárcel de Amor. Compúsolo San Pedro.

  - A utilizar el género epistolar:

    > No responderé a todas las cosas de tu carta, porque en saber que te escrivo me huye la sangre del coraçón y la razón del juicio.

  - A mezclar el verso y la prosa, prosimetrum, expresión que no se da en *Cárcel de amor* pero sí en la continuación que de ella hizo Nicolás Núñez.

13 Citamos por la edición de Carmen Parrilla, Barcelona, Crítica, 1995.

- Un marco pragmático en el que se realizan explícitas intervenciones del autor, que en el caso de *Cárcel de amor* llega a ser un protagonista de la obra :

  Lo que yo sentí y hize, ligero está de juzgar; los lloros que por él se hizieron son de tanta lástima que me parece crueldad escrivillos; sus onras fueron conformes a su merecimiento, las quales acabadas, acordé de partirme. Por cierto con mejor voluntad caminara para la otra vida que para esta tierra; con sospiros caminé, con lágrimas partí, con gemidos hablé; y con tales pensamientos llegué aquí a Peñafiel, donde quedo besando las manos de vuestra merced.

- Un marco actancial en el que los personajes de la ficción sentimental actúan siguiendo los tópicos de la poesía cancioneril.
  - Así la enamorada Laureola ha de actuar como la amada cruel del servicio de amores cancioneril:

    ninguna esperança hallarás en ella, aunque la muerte que dizes te viese recibir, aviendo por mejor la crueldad onesta que la piedad culpada".

  - Por su parte, Leriano será fiel en su servicio amoroso hasta la muerte de amores:

    Y llegada ya la hora de su fin, puestos en mí los ojos, dixo: «Acabados son mis males», y assí quedó su muerte en testimonio de su fe.

- Un marco significativo que lleva a la moralización del amor cortesano condenando sus violaciones de la moral social:

  Lo que por mí has hecho me obliga a nunca olvidallo y siempre desear satisfazerlo, no segund tu deseo, mas segund mi onestad; la virtud y piedad y conpasión que pensaste que te ayudarían para comigo, aunque son aceptas a mi condición, para en tu caso son enemigos de mi fama, y por esto las hallaste contrarias. Quando estaba presa salvaste mi vida, y agora que estó libre quieres condenalla; pues tanto me quieres, antes devrías querer tu pena con mi onrra que tu remedio con mi culpa; no creas que tan sanamente biven las gentes, que sabido que te hablé, juzgasen nuestras linpias intenciones, porque tenemos tienpo tan malo que antes se afea la bondad que se alaba la virtud.

C. Evolución del género

Tres etapas se señalan en la evolución de la novela sentimental:

- Los iniciadores, 1440-1460, etapa en la que destaca la producción de Juan Rodríguez del Padrón y don Pedro de Portugal.
- Las obras clásicas del género, 1470-1492, etapa representada por las novelas de Juan de Flores y de Diego de San Pedro.
- Imitación y traducción, 1493-1550, etapa en la que va progresivamente decayendo el género hasta su extinción.

La novela sentimental se inicia con la obra de Juan Rodríguez del Padrón (h. 1390-1450), quien da el molde formal del relato epistolar con su *Bursario* (h. 1430), traducción de las *Herodías de Virgilio*. Fue un hidalgo gallego de sólida formación letrada que vivió en la corte de Juan II a quien se le atribuye una serie de leyendas similares a las del poeta Macías. En 1441 tomó el hábito franciscano en Jerusalén. Escribió un *Tratado de las donas* en defensa de la mujer como prólogo

a su *Cadira de honor,* reflexión sobre la verdadera nobleza y precisión sobre el uso de ciertas señales en la heráldica. La primera obra que cabe considerar novela sentimental es su *Siervo libre de amor* (h. 1440), que denuncia los efectos destructivos del amor en quienes se dejan dominar por él. En la obra se entrecruzan los discursos teóricos sobre el amor, la mujer y la ficción con el relato-confesión de una situación personal de fracaso de amores en la que se inserta el relato de la *Estorias de dos amadores* con el fin de apoyar su intención moral.

Siguen a esta primera obra la *Sátira de infelice y felice vida* (h. 1449-1453) de don Pedro de Portugal. La *Sátira* se presenta como una alegoría de la vida moral en la que su pretendida autobiografía amorosa sirve para glosar el loor de la dama y los efectos destructores del amor. La *Triste deleytación* (h. 1465), obra anónima vinculada a la cortesía trastámara aragonesa, presenta una escueta trama argumental que sirve de marco para analizar el amor. En ella el amor se valora positivamente aunque es irrealizable en un mundo de engaños y convenciones sociales.

Junto con Diego de San Pedro, Juan de Flores es el principal autor del periodo de mayor esplendor del género. Flores ha sido vinculado al entorno de la Universidad de Salamanca, de la que pudo ser rector. Estuvo al servicio de los Alba y pudo ser nombrado cronista de los Reyes Católicos (recuérdese que se le atribuye la *Crónica incompleta* de este reinado). En sus novelas sentimentales se analizan los efectos destructores del amor que altera conciencias y cortes. En *Grisel y Mirabella*, compuesta después de 1475 e impresa hacia 1495, los pretendientes de Mirabella han de reconocer los grados de culpa de una relación deshonesta y las mujeres, triunfadoras en un debate contra el misógino Torrellas, muestran paradójicamente la realidad de su crueldad al matarlo en el final de la obra. En *Grimalte y Gradissa*, compuesta entre 1475 y 1486 e impresa hacia 1495, el autor intenta corregir el rechazo amoroso de la *Fiammetta* de Boccaccio fracasando en su intento y demostrando que la pasión amorosa acarrea la destrucción de los personajes. En su *Triunfo de amor* desarrolla su ficción sentimental desde un planteamiento humorístico y carnavalesco. En él se relata una batalla de amores entre los amantes muertos y los vivos, venciendo estos últimos y manteniendo las nuevas leyes del dios Amor que obligan a las damas a cortejar a sus amados.

A inicios del siglo XVI la novela sentimental produce la anónima *Questión de amor* (1513), producto de la corte de Nápoles cuya realidad de espectáculos cortesanos y de contiendas bélicas se refleja, la *Quexa ante el dios de Amor* (1514) del Comendador Escrivá, en la que se analizan los efectos del amor en un diálogo casi teatral, y la *Penitencia de amor* (1514) de Pedro Manuel Ximénez de Urrea, muy influida en su forma (diálogos) y en su fondo (la condena fulminante al consumarse la pasión amorosa) por la *Celestina*. El género mantendrá un silencio de 1515 a 1535 tras el que tendrá un nuevo renacer hasta el *Proceso de cartas de amores* (1548) de Juan de Segura, última novela sentimental.

D. *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro

Poco sabemos de la vida de Diego de San Pedro. Pudo ser originario de Peñafiel y estuvo al servicio de los Girones (en concreto podemos vincularlo a Juan Téllez Girón, conde de Ureña). Se le ha atribuido un discutible origen converso. Debió morir después de 1498. Disfrutó de una pronta y amplia fama como poeta y prosista cortesano en la corte de la reina Isabel. En el conjunto de su obra en verso y prosa se advierte la presencia de un nuevo espíritu religioso vinculado a

la devoción franciscana, un refinamiento de la convención amorosa (propio del manierismo poético de la corte de los Reyes Católicos) y una retórica en su prosa de impronta humanística.

En su producción poética, junto a las tópicas poesía amorosas muy presentes en el *Cancionero General*, hay poesía moral como el *Desprecio de la fortuna* en el que al final de su vida reniega de su obra anterior. Su poesía religiosa fue muy difundida, destacando en ella su *Pasión trobada* (1492), auténtico éxito literario que fue imprimiéndose reiteradamente en pliegos sueltos a lo largo del XVI, y el decir *Las siete angustias de Nuestra Señora*, muy original en su temática.

En prosa contamos con un paródico *Sermón de amores* en el que jocosamente pide piedad a las damas ante el sufrimiento de sus amadores, aunque antes ha ido señalando los efectos destructivos del amor en esta perfecta pieza homilética redactada según las artes praedicandi. En su *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda* (quizás redactado hacia 1481, e impreso en 1491) demuestra que cualquier iniciativa amorosa termina en fracaso y produce la destrucción de los amantes.

Su obra *Cárcel de amor* merece una atención especial por ser la principal muestra, y la más difundida, del género de novela sentimental. Compuesta entre 1483 y 1492, fue impresa en 1492 en Sevilla, y por su éxito vuelta a imprimir en 1493 en Zaragoza. En 1496 es editada nuevamente en Burgos, esta vez incluyendo una continuación escrita por Nicolás Núñez. Del enorme éxito de *Cárcel de amor* dan también cuenta las cerca de 30 ediciones que en el XVI tienen ambas obras (en Toledo, Logroño, Sevilla, Zaragoza, Burgos, Medina del Campo, Amberes, Venecia, París). Su inclusión en el Índice de 1632 muestra cómo su mundo sentimental e ideológico ya había concluido. El éxito de la obra no solo se produjo en Castilla, sino que pronto pasa a Cataluña con una traducción de 1493, y a Italia en 1514. En Francia contamos con una *Prision d'amour,* con versiones entre 1525 y 1528.

La explicación de este éxito radica en que el caso de amores de *Cárcel de amor* viene a explicitar la convención amorosa vigente en la cultura cortesana de finales del XV y del Renacimiento y a mostrar cómo esta convención cultural ha de desarrollarse dentro de la moral social en la que se basa la honra nobiliaria.

Narrativamente la obra responde a una estructura epistolar enmarcada en el relato autobiográfico del Auctor que narra su encuentro con los personajes y su relación de intermediación entre ellos. La obra se conforma así como narración que incluye 28 parlamentos, siete cartas de amor y una de petición, dos carteles de desafío, dos plantos maternos y tres tipos de argumentación (contra Tefeo). Siguiendo la capitulación de la edición de Carmen Parilla, cabe dividir su estructura en tres secciones:

I. Amor de Leriano (1-18) de desarrollo alegórico en el que el Autor se encuentra con Leriano y le acompaña a la cárcel de amor donde le relata sus amores.

II. El caso de honor (18-38), donde se desarrolla una persecución calumniosa de Laureola, acusada de corresponder en secreto a los amores de Leriano, de la que la salva Leriano con su conducta caballerosa. El relato se enmarca en un contexto cortesano.

III. El penar de Leriano (38-48). La salvaguarda del honor de Laureola le obliga a rechazar el amor de Leriano quien apenado muere de amores. El relato se desarrolla en un ámbito íntimo de personajes recluidos en el interior de sus cámaras.

Aunque se han incluido en ambas secciones, ha de tenerse en cuenta que los capítulos 18 y 38 son de transición con la sección anterior.

En este proceso narrativo las cartas incluidas en el relato (y realizadas cuidadosamente respetando las normas del *ars dictamini*) sirven para realizar el análisis psicológico de los personajes. Por su parte el *Auctor* es un narrador testigo omnisciente que en ocasiones también se incorpora a la acción como personaje ayudante en la relación amorosa. Tanto en la acción como en sus comentarios interviene a favor del protagonista masculino, intensificando el patetismo de su sufrimiento amoroso.

La trama amorosa desplegada en *Cárcel de amor* no solo sirve para analizar la psicología amorosa del servicio de amores cancioneril, sino que va a servir para realizar un auténtico tratado práctico de ética del amor. La teorización sobre las relaciones entre amor y honor que se realizan en las cartas se resuelve en la práctica narrativa en la conducta de los personajes. La pasión amorosa del amante cancioneril se muestra de manera teórica en las cartas de Leriano y se comprueba en la realidad de sus hechos. El caso de honor que el amor oculto y pasional presenta en la realidad social del siglo XV se desarrolla teóricamente en las cartas de Laureola y se ejemplifica en su comportamiento. En ellos se muestra la imposibilidad de conjugar la servidumbre amorosa y la servidumbre vasallática al rey en el caso de Leriano y la imposibilidad de conjugar amor y virtud en el caso de Laureola. Ante esta disyuntiva, Diego de San Pedro ofrece una doble solución que, a tenor de su vigencia en el gusto de los lectores hasta el siglo XVII, debió de ser efectiva. Por un lado, cierra la obra con un elogio de las mujeres que aprueba en términos sociales el amor honesto, esto es, el amor que se ajusta a las conveniencias del honor social. Por otro castiga literariamente al amor incompatible con la moral social con la muerte de amores real, señalando así el camino que recorrerá años más tarde Fernando de Rojas en la *Celestina*. De esta manera, *Cárcel de amor* viene a configurarse como el producto más afinado de la ficción sentimental entendida como tratado de amores o análisis moral y social de la casuística psicológica del erotismo cancioneril.

5. ORIENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

5.1. Estudios

A. El origen de la prosa medieval

Tanto para este capítulo como para el siguiente, es imprescindible en su profundización la consulta de los capítulos correspondientes de la extraordinaria *Historia de la prosa medieval* (1998-2007) y de su continuación *Historia de la prosa de los Reyes Católicos* (2012) de Fernando Gómez Redondo.

Para la introducción sintética al origen de la prosa castellana contamos con la introducción panorámica de María Jesús Lacarra (en Lacarra-López Estrada, *Orígenes de la prosa*, 1993) y de Fernando Gómez Redondo (en Gómez Redondo- Alvar- Gómez Moreno, *La prosa y el teatro en la Edad Media*, 1991). El marco sociocultural que permite el desarrollo de la prosa castellana lo estudia José Ángel García Cortázar ("Cultura en el reinado de Alfonso VIII de Castilla: signos de un cambio de mentalidades y sensibilidades", 1992). Leonardo Funes ("El surgimiento de la prosa narrativa en Castilla: un enfoque histórico-cultural", 1999) analiza el nacimiento de la prosa desde la evolución de su práctica discursiva.

La importante labor traductora anterior a Alfonso X el Sabio puede estudiarse en las monografías de José S. Gil (*La Escuela de traductores de Toledo y sus colaboradores judíos*, 1985), en la de Clara Foz (*El traductor, la Iglesia y el rey. La traducción en España en los siglos XII y XIII*, 2000), y en el artículo de María Bollo-Panadero (2007). La técnica de traducción de la época la aborda Francisco Márquez Villanueva ("In Lingua Tholetana", 1996). Los romanceamientos bíblicos del periodo pueden abordarse desde la monografía de Sergio Fernández López (*Lectura y prohibición de la Biblia en lengua vulgar*, 2003) y el artículo de Mª Isabel Pérez Alonso ("Las biblias romanceadas medievales", 2011). José Manuel Sánchez Caro (2002) precisa las causas socioculturales de su realización. Para el estudio de las biblias romances medievales contamos con un portal de gran interés, *Biblia medieval*, en la dirección: http://www.bibliamedieval.es/

B. La obra de Alfonso X

La figura histórica de Alfonso X cuenta con diversas mononografías como la que le dedica Joseph O'Callaghan (1996) en la que traza con detalle las relaciones de vida y obra de Alfonso X. La obra de Alfonso X cabe estudiarla desde el acercamiento panorámico de Francisco López Estrada (en Lacarra- López Estrada, *Orígenes de la prosa*, 1993). María Kleine ha precisado "El carácter propagandístico de las obras de Alfonso X" (2013). La labor cultural de la prosa científica del rey se aprecia en la reciente monografía de Salvador Martínez (*El humanismo medieval y Alfonso X*. 2016, de la que ofrece una síntesis en 2018). El papel del rey en la normalización del castellano lo atiende Rafael Cano Aguilar ("Alfonso X y la historia del español: imagen histórica", 2008-2009). Los talleres alfonsíes cabe estudiarlos desde el clásico artículo de Gonzalo Menéndez Pidal (1951) y la revisión crítica de Inés Fernández-Ordóñez ("El taller de las *Estorias*", 2000).

La obra jurídica del rey la atiende Jerry Craddock en diversos estudios recogidos en *Palabra de rey: selección de estudios sobre legislación alfonsina* (2008). Los antecedentes toledanos de traducción, así como la propia labor traductora alfonsí, se estudian en la visión panorámica de José S. Gil (*La Escuela de traductores de Toledo y sus colaboradores judíos*, 1985) y en la monografía de Francisco Marquéz Villanueva (*El concepto cultural alfonsí*, 1994).

La evolución historiográfica del siglo XIII anterior a Alfonso X la traza Luis Fernández Gallardo ("De Lucas de Tuy a Alfonso el Sabio: idea de la historia y proyecto historiográfico", 2004); Vitalino Valcárcel da cuenta de la historiografía latina medieval (2005). Para el estudio de la obra historiográfica de Alfonso X ha de partirse de la imprescindible monografía de Inés Fernández-Ordóñez (*Las "Estorias" de Alfonso el Sabio*, 1992) y su síntesis sobre su técnica historiográfica ("El taller hisoriográfico alfonsí", 1999). La transmisión y progresiva elaboración de las obras históricas alfonsíes ha de tener en cuenta los avances realizados bajo la dirección de Diego Catalán (1992, 1997). A este respecto es muy clara la síntesis de Inés Fernández-Ordóñez ("Variación en el modelo historiográfico alfonsí en el siglo XIII. Las versiones de la *Estoria de España*", 2000b). Francisco Rico (*Alfonso el Sabio y la "General estoria"*,1984) sigue siendo de consulta obligada para acercarse a las fuentes alfonsíes y a su historicismo enciclopédico. Leonardo Funes (1997) realiza un interesante análisis de sus técnicas narrativas. El estudio de la integración de la materia épica en la historia alfonsí se puede encontrar en la síntesis de Gonzalo Martínez ("Historia y ficción en la épica medieval castellana", 2013).

Son de interés varias obras colectivas como *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X* (1985), *Alfonso X el Sabio y las Crónicas de España* (2000), *La historia alfonsí: el modelo y sus destinos* (2000) o *Alfonso X y su* época (2001). Es muy útil la consulta del portal de autor que le dedica la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, por los textos y estudios que ofrece:

http://www.cervantesvirtual.com/portales/alfonso_x_el_sabio/

C. La prosa historiográfica postalfonsí

La visión introductoria sobre la prosa historiográfica postalfonsí puede obtenerse en el panorama de Fernando Gómez Redondo (en Gómez Redondo- Alvar- Gómez Moreno, *La prosa y el teatro en la Edad Media*, 1991). La caracterización general de la prosa cronística la realizan Leonardo Funes ("Elementos para una poética del relato histórico", 2008) y Aengus Ward ("Hacia una poética de la crónica medieval", 2012). Aengus Ward también caracteriza el prólogo historiográfico como género específico (2012b). Francisco Bautista ha analizado las relaciones entre épica e historia en las crónicas del periodo ("Poética, archivo y heterogeneidad en la historiografía castellana medieval", 2008).

En cuanto a los diferentes periodos historiográficos, Fernando Gómez Redondo caracteriza la producción del reinado de Sancho IV (1996) y revisa en su monografía la historiografía del siglo XIV (*La prosa del Siglo XIV*, 1994). Leonardo Funes (2003) traza las tendencias evolutivas de la historiografía postalfonsí. Robert B. Tate (1970) realiza una serie de estudios básicos para conocer las novedades de la historiografía del XV. Miguel Ángel Pérez Priego (2004) atiende el panorama historiográfico de los Reyes Católicos.

Los panoramas de Inés Fernández-Ordóñez (1993-94) y de Juan Bautista Crespo (2000) ilustran el desarrollo de las crónicas generales postalfonsíes. La evolución historiográfica que supone el cambio de una crónica general a una real la estudia Fernando Gómez Redondo ("Historiografía medieval. Constantes evolutivas de un género",1989). Los estudios de Diego Catalán (*De Alfonso X al conde de Barcelos*, 1962) permiten ampliar el estudio de esta evolución, al tiempo que Luis Fernández Gallardo (2010), Purificación Martínez (2003) y Fernando Gómez Redondo ("La construcción del modelo de crónica real", 2000b) analizan su origen. Covadonga Valdaliso (2007) señala la función política de las crónicas reales de la dinastía Trastámara. Michel García ("La crónica castellana en el siglo XV", 1992) configura el género de la crónica real. El perfil del cronista real cuenta con las monografías de Michel Garcia (*El historiador en su taller en Castilla a principios del siglo XV*, 2000) y de Richard L Kagan (*Los Cronistas y la Corona*, 2010). Francisco Bautista (2015) analiza el oficio de cronista y sus relaciones con el poder. Leonardo Funes (1999b), a propósito de las crónicas del XIV, señala sus técnicas narrativas.

El estudio de la vida y obra del Canciller Ayala se puede realizar desde las monografías de Michel Garcia (1983) y de Germán Orduna (1998). La obra histórica de Ayala tiene un panorama sintético de conjunto en el artículo de Covadonga Valdaliso, "La obra cronística de Pedro López de Ayala y la sucesión monárquica en la Corona de Castilla" (2011). Michel Garcia subraya su originalidad como historiador frente al modelo alfonsí ("El modelo alfonsí en las crónicas del Canciller Ayala", 2000b) y Leonardo Funes contrasta la diferente visión historiográfica de Alfonso X al Canciller Ayala (2000). La intención política de su prosa la analizan José Luis Martin ("Defensa y justificación de la dinastía Trastámara ", 1990) y Jorge Norberto Ferro ("La elaboración de la doctrina política en el discurso cronístico del Canciller Ayala",

1991). El análisis de su principal crónica lo realiza de forma magistral German Orduna (1989). José Luis Moure (2001) precisa las diferencias entre las versiones vulgata y la primitiva. Michel Garcia (1996) estudia su labor traductora.

Fernando Gómez Redondo (1994b) y Montero (*La historia, creación literaria,* 1995) caracterizan la crónica particular como género. Luis Fernández Gallardo ("La biografía como memoria estamental", 2006) y Carlos Heusch ("La pluma al servicio del linaje", 2011) explican su origen y función. Las particularidades de las semblanzas pueden profundizarse en el artículo de Mercè López Casas ("La técnica del retrato en las *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán y las Artes poéticas medievales", 1992). Quizás sea el *Victorial* la crónica particular más estudiada, su estudio puede hacerse desde el estudio de conjunto de Gómez Redondo (2001) y desde la introducción de la imprescindible edición de R. Beltrán (2014). A Fernán Pérez de Guzmán, Mercedes Vaquero le dedica una monografía (*Cultura nobiliaria y biblioteca de Fernán Pérez de Guzmán*, 2003). José Fradejas Lebrero nos ofrece una sintética introducción a su obra: "Fernando de Pulgar: vida y obra" (2006). Miguel Ángel Pérez Priego (2008) analiza sintéticamente la obra histórica de Hernando de Pulgar. La rica producción genealógica la atiende Arsenio Dacosta (2011).

Los libros de viajes cuentan con la monografía de Francisco López Estrada, *Libros de viajeros hispánicos medievales* (2003) y con la caracterización que del género realiza Miguel Ángel Pérez Priego (1984).

Las hagiografías han sido estudiadas en la monografía de Fernando Baños, *Las Vidas de santos en la literatura medieval española* (2003) y en el artículo de José Aragüés ("Tendencias y realizaciones en el campo de la hagiografía en España", 2004).

D. Los libros de caballerías

Los orígenes de la novela se atienden en el panorama sintético de Fernando Gómez Redondo (en Gómez Redondo- Alvar- Gómez Moreno, *La prosa y el teatro en la Edad Media*, 1991) y en el panorama específico de José María Viña Liste ("Obras en prosa con elementos caballerescos", 1991). El proceso de nacimiento de la prosa de ficción se ha atendido recientemente desde las nuevas perspectivas de la teoría de la literatura (Isabel Lozano, 2000). La terminología específica de la ficción ha sido estudiada por Juan Paredes (1984, 1986), Manuel Alvar (1985) y Fernando Gómez Redondo (1993).

El estudio del libro de caballerías puede profundizarse con la imprescindible monografía de José Manuel Lucía Megías (*De los libros de caballerías manuscritos al Quijote*, 2004), complementada con los libros de Edwin Williamson (*El "Quijote" y los libros de caballerías*, 1991) y de Susana Gil-Albarellos (*Amadís de Gaula y el género caballeresco*, 1999). El libro de Victoria Cirlot (*La novela artúrica: Orígenes de la ficción en la cultura europea*, 1987) nos introduce en la narrativa artúrica. Las características del género las sintetiza María Luzdivina Cuesta (1997) y las analiza con detenimiento la completa monografía de Emilio Sales Dasí, *La aventura caballeresca: Epopeya y maravillas* (2004). Contamos con el panorama de la literatura artúrica en España de Carlos Alvar (*Presencias y ausencias del rey Arturo en España*, 2015). José Manuel Lucía Megías (2002) analiza el corpus y el contexto de creación de la literatura caballeresca, ampliado en los estudios de Rafael Mérida (2013). La obra de conjunto *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías* (2008), dirigida por Jose Manuel Lucía Megías, ofrece un sintético y completo panorama sobre los libros de caballería en la España medieval de obligada consulta.

La historia y difusión del libro de caballerías como género la sintetiza José Manuel Lucía Megías en el trabajo "Los libros de caballerías castellanos: entre el texto y la imprenta " (2008). Su público lo estudian María del Carmen Marín Pina (1991) a propósito del público femenino, y Anna Bognolo (1993) a propósito de su recepción. Sobre su difusión son imprescindibles los trabajos de José Manuel Lucía Megías, en su versión sintética (1998) y en su análisis monográfico *Imprenta y libros de caballerías* (1999).

El estudio de las narraciones caballerescas breves cuenta con el panorama de Víctor Infantes (1991) y la caracterización y tipología propuestas por él mismo ("El *género editorial* de la narrativa caballeresca breve", 1996) y por Jesús Rodríguez Velasco (1996b), revisadas por Karla Luna ("Crítica literaria y configuración genética de las *historias caballerescas breves*", 2012).

El conocimiento de *El Caballero Zifar* se profundiza en los diversos acercamientos críticos del libro que acompañan a la edición del manuscrito P (*Libro del caballero Zifar*, 1996). Un segundo nivel de profundización puede conseguirse con la lectura de la monografía de Cristina González *El cavallero Zifar y el reino lejano* (1984). El artículo de Germán Orduna ("Las redacciones del *Libro del cavallero Zifar"*, 1991) introduce en el complejo problema de la redacción y autoría de la obra. Fernando Gómez Redondo ("*El libro del caballero Zifar*: el modelo de la *ficción* molinista", 2013b) interpreta el contexto ideológico en el que nace. José Luis Pérez López ("*Libro del caballero Zifar:* cronología del prólogo y datación de la obra", 2004) precisa su posible fecha. Los *Prólogos* han sido analizados por Gerold Hilty (1992). Manuel Abeledo ("El *Libro del caballero Zifar* entre la literatura ejemplar y el romance caballeresco", 2009) estudia el balance narrativo y didáctico de la obra. Juan Manuel Cacho Blecua analiza su didactismo ("Del *exemplum* a la *estoria* ficticia: la primera lección del Zifar", 1998). José Manuel Lucía Megías señala cómo el Zifar varía de significado y función a lo largo de su difusión medieval ("La *variance* genérica del *Libro del caballero Zifar*: del regimiento de príncipes al libro de caballerías", 2005). Más información sobre la obra puede recabarse en el libro colectivo *Zifar y sus libros: 500 años* (2015) y en el monográfico de *Aula@Medieval*: *El libro del caballero Zifar* (2018).

El estudio del *Amadís* se iniciará con la excelente introducción de Juan Manuel Cacho Blecua a su edición (1987-1988). A ella ha de añadirse alguna de las excelentes monografías sobre la obra como la del propio Juan Manuel Cacho Blecua (*Amadís: heorísmo mítico cortesano*, 1979), la de Juan Bautista Avalle-Arce (*Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*, 1990) o la de Susana Gil-Albarellos (*Amadís de Gaula y el género caballeresco en España*, 1999). El artículo de Mª Rosa Lida (1969) sigue siendo una sugerente explicación del primitivo Amadís. Nicasio Salvador Miguel (2010) traza la biografía de Garci Rodríguez de Montalvo. La labor refundidora de Montalvo sobre un posible original de cuatro libros de finales del XV la ha atendido José Manuel Cacho Blecua (2005). La transformación ideológica que sufre la obra en su refundición ha sido analizada por Antony van Beysterveldt (*Amadís-Esplandián-Calisto. Historia de un linaje adulterado*, 1982). El artículo de Carlos Alvar, "Amadís: la vida de un caballero" (2004), ha seguido la historia de la recepción de la novela.

La edición de 1508, supone un modelo estructural y temático que será el modelo del género de la novela de caballerías del quinientos, tal como propone Lilia Ferrario de Orduna (1990). La estructura de la obra ha sido abordada en diferentes estudios, como la monografía que le dedica Federico Curto Herrero (*Estructura de los libros de caballerías en el siglo XV I,* 1976) y la caracterización como "historia fingida" de

James Donald Fogelquist (*El Amadís y el género de la historia fingida*, 1982). José Manuel Cacho Blecua (1986b) analiza la técnica narrativa del entrelazamiento. Un libro de conjunto revisa la atención crítica recibida por la obra: *Amadís y sus libros: 500 años* (2009).

La permanencia del género en el Siglo de Oro la atiende la monografía de José Manuel Lucía Megías y Emilo José Sales Dasí, *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)* [2008]. Sobre la saga de los *Palmerines* contamos con un libro de conjunto*: Palmerín y sus libros: 500 años* (2013).

Cabe ampliar el estudio de los libros de caballería con diversas obras colectivas como *Literatura de caballerías y orígenes de la novela* (1998), *Nuevos estudios sobre literatura caballeresca* (2006), *Libros de caballería* (2002 y 2016) y los números monográficos de las revistas *Voz y Letra* (1996) y *Destiempos.com* (2009-2010, nº 23). Contamos además con un portal temático de la Biblioteca Virtual Cervantes que ofrece información crítica y bibliográfica sobre los estudios de *Libros de caballerías*:

http://www.cervantesvirtual.com/portales/libros_de_caballerias/

E. La novela sentimental

La materia sentimental, germen de la novela sentimenta, abarca diversas manifestaciones. La primera, la prosa del amor cortesano, es atendida en la imprescindible monografía de Pedro Cátedra (*Amor y pedagogía en la Edad Media*, 1989) y en la síntesis de Carlos Alvar ("A propósito del *Tratado de amor* atribuido a Juan de Mena", 1992). Por su parte, Ian MacPherson ("Descripción y prescripción: el amor en la Baja Edad Media", 2001) repasa la concepción del amor presente en las principales obras en prosa del XV. Julio Vélez dedica una monografía a *La defensa de la mujer en la literatura hispánica. Siglos XV-XVII* (2015). La segunda, la literatura misógina, cuenta con el panorama de Edna Sims (*El antifeminismo en la literatura española hasta 1560*, 1973) y el artículo de Robert Archer ("La misoginia como *remedium amoris*", 2012). La tercera, la influencia de diversas obras decisivas como modelos narrativos la atienden Antonio Linage Conde (1975) a propósito de la *Fiammetta* de Boccaccio, Mita Valvassori (2006) añade el estudio de *Historia duobus amantibus* de Enea Silvio Piccolomini y Antonio Cortijo (2000) señala la importancia de la traducción de la *Confessio amantis*. Alan Deyermond (1997) viene analizando una serie de obras redactadas después de 1444 que conforman la frontera con la novela sentimental.

La novela sentimental se ha de estudiar desde las monografías sobre el género como las que le dedican Régula Rohland de Langbehn (*La unidad genérica de la novela sentimental española,* 1999) o la completísma de Antonio Cortijo (*La evolución genérica de la ficción sentimental,* 2001). Lillian von der Walde Moheno ("La novela sentimental", 2006) ofrece un sintético estado de la cuestión. Sol Miguel Prendes ("Tratar de amores: El espacio textual en la ficción sentimental", 2009) traza sintéticamente sus constituyentes de género. Vicenta Blay (1993) permite ver las relaciones del género con su marco social. La historia del género la realiza Alan Deyermond en el estudio preliminar a la edición de *Cárcel de amor* (ed. C. Parrilla, 1995). Tobías Brandenberger analiza la muerte del género en el siglo XVI (*La muerte de la ficción sentimental,* 2012).

José Luis Canet ("El proceso de enamoramiento como elemento estructurante de la ficción sentimental", 1992) estudia las características de la trama amorosa del género. Antonio Cortijo analiza sus motivos amorosos ("La problemática sentimental y la crisis del amor cortés",

2003). Alan Deyermond (2008) delimita su marco cortesano. Régula Rohland de Langbehn (2012)y Alan Deyermond (1993) determinan la función del autor y el uso de la autobiografía. La técnica epistolar la atiende Ana Luisa Baquero (1999). La función y uso de la alegoría en la narrativa sentimental la precisa Régula Rohland de Langbehn. La inserción de poesía en la prosa del relato la ha atendido Leonardo Funes ("Del amor en metro y en prosa" I y II, 2010b y 2012). La importancia del protagonismo femenino la señala Diane Wright (2003).

En cuanto a los principales autores de novela sentimental. Juan Rodríguez del Padrón fue atendido por Mª Rosa Lida de Malkiel (1977) en diferentes estudios que son una auténtica monografía sobre el conjunto de su obra. A *Siervo libre de amor* le dedica César Hernández (1970) una monografía. La *Triste deleytaçión* la estudia y edita Vicenta Blay (1996). La figura del Condestable don Pedro de Portugal ha sido estudiada en la monografía de Elena Gascón (1979). A Juan de Flores lo atiende Eukene Lacarra (1989). Su obra la analizan Lillian von der Walde Moheno (*Amor e ilegalidad. "Grisel y Mirabella"*, 1996) y Francisco José Martínez ("Epístola, diálogo y poesía en Grimalte y Gradissa", 2006).

La vida y obra de Diego de San Pedro tiene en las ediciones de Keith Whinnom su imprescindible introducción. Juan Fernández Jiménez (1982) le ha dedicado un estudio de conjunto. El estudio de *Cárcel de amor* ha de partir de los imprescindibles prólogos de la edición de Carmen Parrilla (1995). Jacqueline Ferreras ("Discurso y contradicción existencial en la *Cárcel de amor* de San Pedro", 2013) analiza la novela. La estructura de la obra puede profundizarse desde los estudios de Michelle Débax (1989) y Rogelio Miñana (2001). Sol Miguel-Prendes (1991) ilustra sobre el uso de las cartas en la obra y Consuelo Martínez y Juan Carlos Gómez (2013) analizan su variedad de discursos. Manuel Pérez ("Entre la voluntad y el deseo: *Cárcel de Amor*", 2008") interpreta la obra desde su uso de la alegoría. Domingo Ynduráin (Las cartas de Laureola (beber cenizas)", 1984), explica su final. Mª Carmen Marín Pina (2016) señala el éxito editorial de *Cárcel de amor*.

Por último a la novel sentimental se han dedicado los artículos de dos númenos monográficos de la revista *Índice*, nº 651 (2001), y de la *Revista de Poética Medieval* nº 16 (2006).

5.2. Ediciones

A. Romanceamientos bíblicos

La labor traductora tiene como primer testimonio la *Fazienda de ultramar* de la que contamos con una reciente edición electrónica, con estudios y concordancias, de David Arbesú (Rock Island, IL, 2011), en la dirección: www.lafaziendadeultramar.com.

De los distintos romanceamientos, señalamos las siguientes ediciones que testimonian las traducciones del XIII, el XIV y el XV:

- *La Biblia Escorial I.I.6. Transcripción y estudios*, ed. Andrés Enrique-Arias, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2010.
- *Biblia medieval romanceada judío-cristiana, versión del Antiguo Testamento en el siglo XIV sobre los textos hebreo y latino*, ed. J. Llamas, Madrid, CSIC, 1950-1955.
- Sergio Fernández López, *Las biblias judeorromances y el Cantar de los Cantares. Estudio y edición*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2010. Edita las versiones medievales del *Cantar de los Cantares* consevadas en los manuscritos BNE 10288 y Esc. I-I-4; Esc. I-I-5 y Biblioteca Pública de Évora CXXIV/1-2; Esc. I-I-3; Biblioteca de los Duques de Alba 399.

B. La obra de Alfonso X y las crónicas generales postalfonsíes

La ingente obra de Alfonso X está necesitada de ediciones fiables y de antologías que permitan su divulgación. A este respecto contamos con una antología de F. J. Díez de Revenga: *Obras de Alfonso X el Sabio (Selección)* (Madrid, Taurus, 1985) que vino a renovalar la clásica selección de Antonio G. Solalinde, *Antología de Alfonso X el Sabio* (Madrid, Aguilar, 1935; reproducida por Espasa-Calpe en su Colección Austral (Madrid, 1980, 7.ª edición).

De las ediciones críticas de sus obras científicas sirva de ejemplo la edición de Gerold Hilty de *El libro complido*:

- *El libro conplido en los judizios de las estrellas. Traducción hecha en la corte de Alfonso el Sabio*, ed. G. Hilty, Madrid, RAE, 1954 (Partes 1 a 5).
- *El libro conplido en los iudizios de las estrellas. Partes 6 a 8. Traducción hecha en la corte de Alfonso el Sabio*, ed. e intr. de Gerold Hilty, con la colaboración de Luis Miguel Vicente García, Zaragoza, Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo, 2005.

De sus libros jurídicos contamos con una edición divulgativa de las *Partidas* sin valor filológico: *Las Siete Partidas (El Libro del Fuero de las Leyes)*, ed. José Sánchez-Arcilla, Madrid, Universidad Complutense, 2004. Por el contrario, de la Partida II, de gran interés cultural, existe una rigurosa edición crítica:

- *Partida segunda de Alfonso X el Sabio. Manuscrito 12794 de la Biblioteca Nacional*, ed. A. Juárez Blanquer y A. Rubio Flores; estudio de C. Torres Delgado, J. Montoya Martínez, A. Juárez Blanquer y A. Rubio, Granada, Impredisur, 1991.

De su teoría política se ha editado el *Setenario* (ed. Kenneth H. Vanderford, Barcelona, Crítica, 1984). De su cultura cortesana contamos con la edición conjunta del *Libro de los juegos: acedrex, dados e tablas* y el *Ordenamiento de las tafurerías* (Ed. Raúl Orellana Calderón, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007).

La prosa historiográfica alfonsí ha sido objeto de una pedagógica antología realizada por Benito Brancaforte (*Prosa histórica,* Madrid, Cátedra, 1981). Sin embargo, todavía no contamos con una nueva edición completa de la *Estoria de España* que hay que seguir leyendo en la clásica edición de Menéndez Pidal que, en realidad, es una versión amplificada, con lo que en ella se mezcla la versión primitiva y la refundición de la corte de Sancho IV, incluyendo una *Crónica sobre Fernando III* con la que se cierra la obra editada:

- *Primera crónica general de España*, ed. R. Menéndez Pidal, Madrid, Gredos, 1977, 3ª ed. [1ª 1906].

Los discípulos de Diego Catalán han publicado con rigor filológico la versión crítica conservada:

- I. Fernández-Ordóñez, *Versión crítica de la Estoria de España. Estudio y edición desde Pelayo hasta Ordoño II*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal- Universidad Autónoma, 1993.[ms. Ss, Caja de Ahorros de Salamanca, Sign. 40].
- Mariano de la Campa, *La 'Estoria de España' de Alfonso X. Estudio y edición de la 'Versión crítica' desde Fruela II hasta la muerte de Fernando II,* Universidad de Málaga, 2009.

La *General Estoria* ha sido objeto de una edición crítica completa, aunque, por criterios editoriales, sin notas:

- Edición coord. Por Pedro Sánchez-Prieto Borja, Madrid, Biblioteca Castro. Fundación José Antonio de Castro, 2009, 10 vols.

De las crónicas generales posalfonsíes destacamos las siguientes ediciones por su desviación del modelo alfonsí:

- *Edición crítica del texto español de la Crónica de 1344 que ordenó el Conde de Barcelos don Pedro Alfonso*, ed. D. Catalán y Mª S. De Andrés, Madrid, Gredos- Seminario Menéndez Pidal, 1970. Posible traducción de una versión portuguesa de la obra alfonsí.
- *Crónica de Castilla*, ed. Patricia Rochwert-Zuili, Paris, SEMH-Sorbonne-CLEA, 2010. Obra derivada de la *Estoria de España* con especial atención al Cid.
- *Crónica de San Juan de la Peña*, ed. A. Ubieto Arteta, Valencia, Anúbar, 1961. Crónica de la familia navarro-aragonesa, distinta al enfoque castellano-leonés alfonsí.
- Pedro del Corral, *Crónica del rey don Rodrigo postrimero rey de los godos (Crónica sarracina)*, ed. J. Donald Fogelquist, Madrid, Castalia, 2001. Ejemplo de crónica novelada.

Como ejemplo de las misceláneas históricas del XV se ha editado la obra de Lope Garcia de Salazar, *Libro de las buenas andanças e fortunas que fizo Lope Garcia de Salazar*, ed. M. C. Villacorta Macho, Universidad del País Vasco, 2015.

C. Las crónicas reales y las crónicas del Canciller Ayala

De las crónicas reales son de interés, a modo de ejemplo del género las que siguen:

- Ferrán Sánchez de Valladolid, modelo de incio del género, contamos con la edición solvente de dos de sus crónicas:
  - *Crónica de Alfonso X. Según el Ms. II/2777 de la Biblioteca del Palacio Real (Madrid)*, ed. M. González Jiménez, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1998.
  - *Crónica de Sancho IV*, ed. Pablo Enrique Saracino, Buenos Aires, SECRIT, 2014.
- *Gran Crónica de Alfonso XI*, ed. D. Catalán, Madrid, Gredos- Seminario Menéndez Pidal, 1976. Ejemplo de la cronística de Alfonso XI.
- Pedro Carrillo de Albornoz o de Huete, *Crónica del Halconero de Juan II*, ed. J. de Mata Carriazo, Madrid, Espasa Calpe, 1946. Ejemplo de la crónica política trastámara posterior a Ayala favorable al rey con pretensión de objetividad.
- *Crónica anónima de Enrique IV de Castilla 1454-1475 (Crónica castellana)*. Ed. M.P. Sánchez-Parra, Madrid, Ediciones de la Torre, 1991. Ejemplo de la crónica política trastámara posterior a Ayala crítica con el rey.
- Andrés Bernáldez, *Memorias del reinado de los Reyes Católicos*, ed. M. Gómez Moreno y J. de Mata Carriazo, Madrid, RAH y CSIC, 1962. Ejemplo de las novedades historiográficas del reinado de los Reyes Católicos y del providencialismo de su propaganda política.

Pero López de Ayala, Canciller Mayor de Castilla, cuenta con excelentes ediciones críticas de sus dos primeras crónicas debidas al magisterio de Germán Orduna en el SECRYT:

- *Crónica del rey don Pedro y del rey don Enrique, su hermano, hijos del rey don Alfonso Onceno*, ed. G. Orduna, estudio preliminar G. Orduna y J. L. Moure, Buenos Aires, Secrit, 1994 y 1997.

- *Crónica del Rey Don Juan Primero*. Ed. Jorge Norberto Ferro, Buenos Aires, SECRIT, 2009.

Para la *Crónica de Enrique III* hay que seguir utilizando la versión de *Crónicas*, ed. J.L. Martín, Barcelona, Planeta, 1991, que reproduce a través de la BAE el texto de la versión vulgata de las crónicas de Ayala que editó Eugenio Llaguno y Amírola en el siglo XVIII.

D. Otros géneros historiográficos postalfonsíes

En lo referente a las crónicas particulares contamos con una ejemplar edición de su principal testimonio, *El Victorial:*

- Gutierre Díaz de Games, *El Victorial*, ed. Rafael Beltrán, Madrid – Barcelona, Real Academia Española - Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2014.

Del resto de crónicas destacamos las que siguen por el interés de su contenido histórico y cultural:

- *Hechos del condestable don Miguel Lucas de Iranzo (crónica del siglo XV),* ed. Juan Mata Carriazo - estudio preliminar Michel Garcia - presentación Manuel González Jiménez, Granada, Universidad de Granada - Universidad de Sevilla - Marcial Pons - Herederos de Juan de Mata Carriazo, 2009. Documenta la cultura cortesana del XV.
- Alonso de Maldonado, *Vida e historia del maestre de Alcántara, don Alonso de Monroy*, ed. L. Romero, Tarragona, Ed. Tarraco, 1978. Historia la Extremadura del siglo XV.

En cuanto al género de las semblanzas, contamos con ediciones crítcas solventes y asequibles de sus dos grandes cultivadores:

- Fernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*:
  - Ed. Robert Tate, Londres, Támesis, 1965.
  - ed. José Antonio Barrio Sánchez, Madrid, Cátedra, 1998. Sigue en la práctica la excelente edición de R. B. Tate.
- Fernando de Pulgar, *Claros varones de Castilla*.
  - Ed. Robert Tate, Madrid, Taurus, 1995.
  - Ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 2007.

En cuanto a los libros de viajes tenemos publicados dos traducciones aragonesas de interés:

- Juan de Mandevilla, *Libro de las maravillas del mundo (Ms. Esc. M-III-7)*, ed. Mª Mercedes Rodríguez Temperley, Buenos Aires, Secrit, 2005.
- *El libro de Marco Polo, versión aragonesa del siglo XIV*, ed. Francisco Sangorrín Guallar, Zaragoza, Institución Fernando el Católico - Excma. Diputación de Zaragoza, 2016.

A ellos hay que añadir la traducción castellana del *Viaje de la Tierra Santa* del germano Breidenbach, realizada por el aragonés Martín Martínez de Ampiés (Bernardo de Breidenbach, *Viaje de la Tierra Santa*, ed. Pedro Tena Tena, Zaragoza, Institución Fernándo el Católico, 2003).

Junto a estas traduciones contamos con una antología de libros de viajes medievales: *Libros españoles de viajes medievales (Selección)* (ed. J. Rubio Tovar, Madrid, Taurus, 1987) y con ediciones críticas de las dos obras representativas del género en castellano:

- Ruy González De Clavijo, *Embajada a Tamorlán*, Ed. Francisco López Estrada, Madrid, Castalia, 1999.

- Pero Tafur, *Andanças e viajes*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Fundación José Manuel Lara, 2009. Nueva edición en Madrid, Cátedra, 2018.

Las hagiografías cortesanas del manuscrito h-I-13 de la Biblioteca de El Escorial han sido editadas en el marco del volumen facticio en que han sido transmitidas: *Antología castellana de relatos medievales* (Ms. Esc. h-I-13), ed. Carina Zubillaga, Buenos Aires, SECRIT, 2008. Edita las vidas de Santa María Magdalena, Santa Marta, Santa María Egipcíaca y Santa Catalina.

Como testimonio de la Legenda aurea en Castilla se ha publicado *La leyenda de los santos (Flos Sanctorum del ms. 8 de la Biblioteca Menéndez Pelayo)*, eds. I. Uría y F. Baños Vallejo, Santander, Año Jubilar Lebaniego- Sociedad Menéndez Pelayo, 2000.

Del género de milagros en prosa contamos con la edición de *Los "Milagros romançados" de Pero Marín*, ed. K-H. Anton, Abadía de Silos, 1988, con *Los Milagros de Santiago (BN Madrid 10252),* ed. J. E. Connolly, Universidad de Salamanca, 1991, y con la obra de María Eugenia Díaz Tena, *Los Milagros de Nuestra Señora de Guadalupe (Siglo XV y primorios del XVI): Edición y breve estudio del manuscrito C-1 del Archivo del Monasterio de Guadalupe*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2017.

E. Los libros de caballerías

El acceso a los libros de caballerías se puede realizar a través de varias excelentes antologías que informan sobre el género:

- *Textos medievales de caballerías*, ed. J. M. Viña Liste, Madrid, Cátedra, 1993.
- *Antología de libros de caballerías castellanos*, ed. J. M. Lucía Megías, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- *Antología del Ciclo de Amadís de Gaula*, ed. Emilio J. Sales Dasí, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- *Antología de traducciones y adaptaciones castellanas de la Materia de Bretaña.* Selección de José Manuel Lucía Megías, en *Libros de caballerías. 1. Materia de Bretaña en la península ibérica: literatura castellana y tristaniana*, Universidad de Valencia, 2016, pp. 143-218. Antología de de la Materia de Bretaña adaptada en Castilla tomada de la antología anterior de José Manuel Lucía Megías (2001).

De los libros de caballerías hispánicos contamos con solventes ediciones del *Zifar*, del *Amadís* y del *Palmerín:*

- Libro del cavallero Zifar / Libro del cavallero Çifar
  - Ed. J. González Muela, Madrid, Castalia, 1982.
  - J.M. Lucía Megías, *Edición crítica del "Libro del cavallero Zifar*, Universidad de Alcalá de Henares, 1995.
  - *Libro del caballero Zifar. Códice de París*, ed. R. Ramos, Barcelona, Manuel Moleiro Editor, 1996. Edición facsímil y crítica, que incluye un volumen de estudios dirigidos por Francisco. Rico.
- Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula:*
  - Ed. J. M. Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1987-1988.
  - Ed. Victoria Cirlot y José Enrique Ruiz Doménec, Barcelona, Planeta, 1991.

- *Los quatro libros del Virtuoso caballero Amadís de Gaula*, intr.. V. Infantes, Madrid, Singular, 1999-2000 [facsímil de la primera edición de Jorge Coci, Zaragoza, 1508].

- Garci Rodríguez de Montalvo, *Sergas de Esplandián*, ed. Carlos Sáinz de la Maza, Madrid, Castalia, 2003.

- *Palmerín de Olivia:*
  - Ed. Giuseppe di Stefano - introd. Mª Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.

De las narraciones caballerescas breves contamos con diversas ediciones, de las que destacamos por su interés las que siguen:

- *Narrativa popular de la Edad Media (La doncella Teodor, Flores y Blancaflor. París y Viana)*, ed. N. Baranda y V. Infantes, Madrid, Akal, 1995.

- Historias caballerescas del siglo XVI
  - *I*, ed. N. Baranda, Madrid, Turner, 1995. Edita la *Crónica del Çid Ruy Díaz, Enrique fi de Oliva, Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe, Conde Partinuplés, Reina Sebilla, Crónica de Fernán Gonçales y Roberto el Diablo*.
  - *II*, ed. N. Baranda, Madrid, Turner, 1995. Edita el *Libro del rey Canamor, La historia de los enamorados Flores y Blancaflor, La crónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre, La historia de linda Magalona, La Poncella de Francia, Historia del Emperador Carlomago y de los doze pares de Francia, Historia del cavallero Clamades, La historia del noble cavallero París y de la donzella Viana*.

- *Antología castellana de relatos medievales* (Ms. Esc. h-I-13), ed. Carina Zubillaga, Buenos Aires, SECRIT, 2008. Edita las historias de Plácidas, Guillelme, Otas de Roma, Una santa enperatrís y Carlos Maynes.

F. Las novelas sentimentales

Las materia sentimental de la que surge la novela o tratado de amores cuenta con la edición de sus principales textos:

- J. Boccaccio, *Libro de Fiameta*, ed. L. Mendia Vozzo, Pisa, Giardini, 1983. Edición del incunable de Salamanca, 1497.

- Eneas Silvio Piccolomini, *Estoria muy verdadera de dos amantes*, ed. Ines Ravasini, Roma, Bagatto Libri, 2003. Estudia y edita la edición de Salamanca de 1496.

- *Del Tostado sobre el amor*, ed. P. Cátedra, Barcelona, "Stelle dell'Orsa", 1986. Edita el *Breviloquio y el Tratado de cómo al hombre es necesaria amar*, atribuido al Tostado.

- *Tratados de amor en el entorno de "Celestina"*, ed. P. Cátedra, Madrid, España Nuevo Milenio, 2001. Edita nueve tratados de amor.

En lo referente a la novela sentimental contamos con ediciones críticas de las principales manifestaciones del género:

- Juan Rodríguez del Padrón:
  - *Siervo libre de amor*, ed. F. Serrano Puente, Madrid, Castalia, 1976.
  - *Bursario*, Eds. P. Saquero Suárez-Somonte - T. González Rolán, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2010.

- Pedro de Portugal, *Sátira de infelice e felice vida*, ed. Guillermo Serés, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008.
- Juan de Flores:
  - *Grisel y Mirabella*. Ed. ed. critica, introduzione e note di Maria Grazia Ciccarello Di Blasi, Roma, Bagatto Libri, 2003.
  - *Grimalte y Gradisa*. Ed. Carmen Parrilla, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008.
- Pedro Manuel Jiménez de Urrea: *Penitencia de amor*, ed. Regula Rohland De Langbehn, *Lemir*, 16 (2012).

La obra completa de Diego de San Pedro ha sido editada por Keith Whinnom:

- *Obras completas, I, Tractado de amores de Arnalte y Lucenda*, ed. K. Whinnom, Madrid, Castalia, 1973.
- *Obras completas, II, Cárcel de amor*, ed. K. Whinnom, Madrid, Castalia, 1971.
- *Obras completas, III: Poesías*, ed. D. Severin y K. Whinnom, Castalia, Madrid, 1979.

Su obra maestra, *Cárcel de amor*, cuenta con una edición extraordinaria de Carmen Parrilla, de obligada lectura: *Cárcel de amor con la continuación de Nicolás Núñez*, ed. C. Parrilla y estudio preliminar de A. Deyermond, Barcelona, Crítica, 1995.

Junto a ella contamos con la edición crítica de su obra narrativa: *Cárcel de amor. Arnalte y Lucenda. Sermón,* ed. J. F. Ruiz Casanova. Madrid, Cátedra, 1995.



La prosa didáctica medieval

1. LA PROSA DIDÁCTICA

1.1. Valor literario de la prosa didáctica

A. La función de la prosa en la formación de nobles

El desarrollo de la prosa didáctica romance en la Edad Media está vinculado a las necesidades formativas que los nobles tienen para ejercer las labores de gobierno y para mantener su estatus social. Esta labor formativa, inicialmente desarrollada en la corte real y de ahí luego reproducida en las cortes de nobles y prelados, suele recibir en el siglo XIII el nombre de consejo. Cómo pudo ser este consejo formativo en las cortes medievales cabe observarlo en el prólogo del *Libro de los doze sabios* que nos da cuenta de cómo la formación oral para el gobierno termina generando una literatura en romance:[1]

> Al muy alto y muy noble, poderoso y bienaventurado señor rey don Fernando de Castilla y de León. Los doce sabios que la vuestra merced mandó que viniésemos de los vuestros reinos y de los reinos de los reyes vuestros amados hermanos para vos dar consejo en lo espiritual y temporal: en lo espiritual para salud y descargo de la vuestra anima, y de la vuestra esclarecida y justa conciencia, en lo temporal para vos decir y declarar lo que nos parece en todas las cosas que nos dijistes y mandastes que viésemos. Y señor, todo esto os hemos declarado largamente según que a vuestro servicio cumple. Y señor, a lo que ahora mandades que vos demos por escrito todas las cosas que todo príncipe y regidor de reino debe haber en si, y de como debe obrar en aquello que a él mismo pertenece. Y otrosí de como debe regir, y castigar, y mandar, y conocer a los del su reino, para que vos y los nobles señores infantes vuestros hijos tengáis esta nuestra escritura para estudiarla y mirar en ella como en espejo. Y señor, por cumplir vuestro servicio y mandado hízose esta escritura breve que vos ahora dejamos. Y aunque sea en si breve, grandes juicios y buenos trae ella consigo para en lo que vos mandastes. Y señor, plega a la vuestra alteza de mandar dar a cada uno de los altos señores infantes vuestros

1 Tomado del portal *Filosofía en español*: http://www.filosofia.org/aut/001/12sabios.htm

> fijos el traslado della, porque así ahora a lo presente como en lo de adelante por venir ella es tal escritura que bien se aprovechará el que la leyere y tomare algo della, a pro de las animas y de los cuerpos.

El texto muestra cómo el consejo solicitado por el noble ("vuestra merced mandó") se realiza por parte de unos servidores especialmente formados, los consejeros ("doce sabios") para que el aconsejado pueda tomar decisiones en conciencia y eficacia "en lo espiritual y lo temporal". La formación requerida en el consejo afecta a la formación del estado, esto es, a su propia conciencia y calidad de noble ("todas las cosas que todo príncipe y regidor de reino debe haber en si, y de como debe obrar en aquello que a él mismo pertenece") y a sus obligaciones de gobierno ("Y otrosí de como debe regir, y castigar, y mandar, y conocer a los del su reino"). Esta formación no se limita al marco oral de la enseñanza personal, sino que genera una literatura sapiencial "para que vos y los nobles señores infantes vuestros hijos tengáis esta nuestra escritura para estudiarla y mirar en ella como en espejo". La intención de esta literatura es evidentemente práctica: pretende promover y difundir formas de comportamiento nobiliario en el presente y en el futuro ("porque así ahora a lo presente como en lo de adelante por venir ella es tal escritura que bien se aprovechará el que la leyere y tomare algo della, a pro de las animas y de los cuerpos").

Esta literatura formativa del noble se realiza por un agente especial: el consejero. Su cualidad fundamental, ya se ha visto en el fragmento anterior, es la de ser poseedor de un saber ("sabio") que transmite a los nobles a quienes forma. ¿Cómo realiza esa labor formativa? El *Sendebar*, en el personaje de Çendubete, nos muestra su labor pedagógica:[2]

> Çendubete tomó este día el niño por la mano e fuese con él para su posada e fiz' fazer un gran palaçio fermoso de muy gran guisa e escrivió por las paredes todos los saberes que l'avía de mostrar e de aprender: todas las estrellas e todas las feguras e todas las cosas. Desí díxole:
>
> –Esta es mi silla e ésta es la tuya fasta que aprendas los saberes todos que yo aprendí en este palaçio. E desenbarga tu coraçón e abiva tu engeño e tu oír e tu veer.
>
> E asentóse con él a mostralle. E traíanles allí que comiesen e que beviesen. E ellos non salían fuera e ninguno otro non les entrava allá. E el niño era de buen engeño e de buen entendimiento, de guisa que, ante que llegase el plazo, aprendió todos los saberes que Çendubete, su maestro, avía escripto del saber de los omnes.

Çendubete sabe "todos los saberes que le avía de mostrar e de aprender" y sabe escribirlos. Es esta una formación que en el siglo XIII solo se aprende en las universidades: es una formación clerical. El consejero, por tanto, es un clérigo tal y como lo eran los autores del mester de clerecía. Por ello, conoce todos los saberes (que ha de aprenderlos en latín) pero los traslada por escrito y oralmente a un noble que solo sabe castellano. Realiza con ello una labor de traslación cultural en la que da cuenta "del saber de los omnes" de forma oral mediante el pupilaje de su discípulo, esto es, mediante las conversaciones entre maestro y discípulo ("E asentóse con él a mostralle") en las que el "oír" es el elemento fundamental de aprendizaje. Pero junto al oír el alumno cuenta también con el "veer" las escrituras que "su maestro avía escripto del saber de los omnes". Esta escritura es en romance. Obsérvese que

2 Tomamos los textos de la edición de Mª Jesús Lascarra, Madrid, Cátedra, 1996.

en el proceso de formación en ningún momento deben aprender un idioma de cultura como era el latín en la formación medieval. La formación, y su escritura, se hace en la lengua de comunicación habitual: el romance. Y esta labor formativa, mediante la enseñanza oral al discípulo y mediante la escritura de esta enseñanza para su recuerdo y permanencia, es la que demanda y crea la literatura didáctica en prosa medieval. Esta literatura está dirigida fundamentalmente al noble, pues sus consejeros, como clérigos, tienen una formación clerical, esto es, de cultura universitaria realizada en latín.

Conforme avance el siglo XIV el clérigo será sustituido por la nueva figura del letrado. Este nuevo agente cultural representa la extensión de la cultura universitaria que cuenta cada vez con más miembros y afecta cada vez a más capas sociales (a los nobles segundones que van a dedicarse a la carrera eclesiástica, a jóvenes del común que se integran en las órdenes mendicantes que se extienden por pueblos y ciudades, etc.). El letrado, frente al clérigo, va a ir desarrollando la figura del escritor de oficio y con ella el nacimiento de la conciencia de autoría. Su escritura será intencionada, nacida de intereses cada vez más concretos y circunstanciales, por lo que la prosa didáctica irá respondiendo cada vez a fines pragmáticos más explícitos y la obra se dirigirá a satisfacer peticiones en ocasiones muy concretas de los nobles a cuyo servicio pone la pluma el escritor letrado. Con ello la función del prosista medieval es la de ser un servidor letrado de los intereses políticos y sociales del noble a quien sirve.

B. El uso pastoral de la prosa: la oralidad medieval

Si la labor de la Iglesia tuvo una importante función en el desarrollo de la poesía romance culta, no parece tener tanta importancia en el nacimiento de la literatura en prosa, muy vinculada como acabamos de ver a los intereses formativos de la nobleza. La preocupación pastoral del IV Concilio de Letrán de alcanzar una mayor formación del pueblo cristiano tuvo un doble circuito de difusión, como vimos en el caso del mester de clerecía. En primer lugar, la Iglesia pretende en el siglo XIII una mayor formación de sus clérigos mediante el latín y los contenidos de cultura occidental que han de aprender en las universidades. En segundo lugar, el pueblo cristiano ha de ser formado en romance mediante la predicación y la orientación pastoral del sacramento de la penitencia. Esta labor formativa se basa, por tanto, en un fondo literario en latín (al que tienen acceso los clérigos) y una divulgación oral en romance que, como oral que es, es efímera y no deja testimonios escritos, salvo algunas manifestaciones ocasionales. El pueblo cristiano en su mayoría es analfabeto en la Edad Media por lo que no tiene sentido (ni forma de financiación) una literatura romance a él dedicada. Su formación se basa en la palabra de los predicadores y en la catequesis gráfica de iglesias y retablos.

Ello no obstante, conforme avance el siglo XIII se va a ir generando una nueva cultura conventual en romance en el ámbito de las órdenes mendicantes, sobre todo en torno a los dominicos, los franciscanos y a las nuevas órdenes castellanas como los jerónimos cuyo principal centro será el Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe. Este nuevo ámbito creará una literatura interna de formación de frailes (sobre todo dirigida a aquellos frailes legos que no tienen formación universitaria) y de monjas (que tanto por ser mujeres como por su clausura no tienen por lo general acceso a la formación en latín). Se trata de una literatura espiritual o devocional que forma y conforma su vocación religiosa y sus prácticas de piedad. Junto a esta literatura de consumo interno en los conventos, la actividad de las órdenes mendicantes (y en menor medida la actividad reformadora de obispos

y prelados) genera un literatura externa vinculada a la predicación en romance, a la práctica sacramental (especialmente del sacramento de la penitencia) y a la demanda de atención o formación espiritual que los nobles solicitan de manera explícita.

La prosa didáctica medieval, pues, desarrolla su producción mediante la literatura nacida de las necesidades de formación de nobles (la que aporta el mayor número de obras) y mediante la literatura conventual, interna y externa. Tanto en un caso como en otro la literatura viene a reproducir y a consolidar en el tiempo unos procesos de formación que se basan en la palabra, en la transmisión mediante el consejo personal o la predicación pública. Por ello, la oralidad es la forma básica de difusión de esta literatura y la marca constante de su estilo. Veámoslo en un pasaje de los *Castigos y documentos del rey don Sancho*. En él una materia propia de la predicación (la parábola evangélica del sembrador) se utiliza como símil del proceso de formación medieval (el consejo) en el que el oír es el canal y todo ello se realiza dentro de una obra de formación nobiliaria dedicada a la formación del futuro rey Fernando IV. Y en su elocución oímos la palabra de quien aconseja, pues su estilo es claramente conversacional, imitando una conversación en la que el vocativo del receptor ("Mio fijo") convive con la primera persona del formador ("nos, el rey don Sancho por la graçia de Dios, que fezimos este libro"):[3]

> Mio fijo, non quieras las buenas estorias y las fazañas de los omnes buenos que fueron dezir las con tus palabras buenas ante malos omnes, viles y rafezes, ca, si ante ellos las dixeses, perderies tú los tus buenos dichos, faries en ello tu daño, a ellos non ternie pro y tú mismo tomaries en ello enojo y pesar desque metieses mientes en qué logar lo dizes depues que lo ovieses dicho. Jhesuxpisto, nuestro Señor y nuestro maestro, nos amuestra en el su evangelio cómo devemos senbrar nuestras palabras, ó dize: semejança es del que sienbra, que, en senbrando, esparze su semiente, y la una cae en buena tierra, bien labrada y llieva buen fruto, y la otra cae sobre la peña que es seca y non falla ý humor a que se aprenda para criar; la otra cae entre las espinas y las espinas afogan la y non la dexan nasçer; la otra cae en la carrera por ó pasan los omnes que es dura y pisada, non se puede esconder deyuso de la tierra y las aves que buelan veen la estar descubierta, comen la y asi non faze fruto. Nuestro Señor Jhesuchristo, que dixo estas semejanças, él mismo las dispone por el su evangelio espiritual mente. E nos, el rey don Sancho por la graçia de Dios, que fezimos este libro, queremos los aqui disponer tenporal mente, segund las costunbres y las bondades de los omnes. E en antes que el rey o el grand señor diga sus razones o departiendo, segund se acaesçen las cosas, deve meter mjentes cómmo las dize. Por ende, el nuestro disponimiento destas palabras es este: el que sienbra su semiente buena es el que dize sus palabras buenas, apuestas, de buena razon y derecha. La tierra sobre que cahen es a semejança de los omnes que aquellas palabras oyen. E asi como la tierra y los logares sobre que esta semiente cae son departidos los unos de los otros, bien asi las voluntades, las bondades y las obras de los omnes son departidas de los otros. La buena tierra y bien labrada en que cae esta simiente es a semejança de los buenos coraçones de los buenos omnes, los quales son bien labrados por buenos entendimientos y por buenas memorias que han, e por seer sesudos, letrados y de buenas mañas, que las sus vidas despienden en

3 Tomado de la edición que realiza Antonio Rivera García del manuscrito B de *Castigos y documentos para bien vivir de Sancho IV en la Biblioteca Saavedra Fajardo de Pensamiento Político Hispánico:* http://www.saavedrafajardo.org/Archivos/LIBROS/Libro0441.pdf

buenas obras y se saben guardar de las malas. Y en tales como estos non se pierde la buena simiente de las buenas palabras que oyen, mas cresçe, amuchigua y va adelante. E bien aventurado es aquel que gelas dize y a quien da Dios tales oidores que gelas aprenden. La simiente que cae sobre la piedra dura y seca, en que non falla humor en que crie, es a semejança de las buenas palabras que se dizen ante los nesçios y desentendidos, que los sus coraçones son secos y sin humidat de buen entendimjento, de buena rrazon y de letradura, y por que non falla en qué prender para retener lo que oye que son enduresçidos que non saben retener las palabras que han oidas. E asi commo les entra por las unas orejas sale les por las otras. E menos saben de lo que oyen depues que lo han oido que antes que lo oyesen. La semiente que cae entre las espinas, e las espinas la afogan que la non dexan cresçer, es a semejança de las buenas palabras que se dizen ante los omnes malos y traidores falsos, que las sus maldades y las sus traiçiones son espinas que afogan las palabras de los buenos. Con las sus maldades non las dexan cresçer, nin tienen pro a ellos, nin quieren que tengan pro a los otros que las han oidas. E la simiente que cae en las carreras que son duras y pisadas, e por esta razon finca la simiente descubierta, y vienen las aves que buelan y comen la, e esto es a semejança de los coraçones de los omnes que son enduresçidos y pesados en conplir sus voluntades, y que a menudo se convierten a los que se les antoja. E quando buenas palabras y buenos castigos oyen, non se les raiga en los coraçones y ponen lo adesuso. E a semejança de las aves vienen los viçios y los sabores deste mundo, y cuida el omne que estan en buen estado y bien castigados por el bien que han oido, y arrebatan lo, tuellen lo ende y tornan a las sus maldades que de primero suelen usar, ca asi se son peores las sus postrimerias que los sus comienços, que, quanto más bien oyen y deven mejor obrar por ello, dexan de lo fazer y tornan a lo peor.

1.2. Formas de la prosa didáctica medieval

A. Coloquialismo y marcos conversacionales

Como acabamos de ver la oralidad y el carácter conversacional son elementos distintivos del discurso de la prosa medieval. Este coloquialismo afecta tanto al estilo de la prosa (marcado por vocativos, la primera persona, preguntas, diálogos, etc.) como a su desarrollo estructural. De esta forma la prosa medieval se articula mediante marcos que propician la elocución coloquial. Dos van a ser estos marcos: el marco dialogado y el marco expositivo.

En el marco dialogado la formación se desarrolla en obras que fingen un relato o una situación comunicativa en la que hay una relación inmediata entre el receptor y su formador. El modelo más explícito de este marco es el de preguntas y respuestas en las que un personaje (generalmente noble) solicita una formación que es respondida por su maestro. Como veremos, *El conde Lucanor* de don Juan Manuel responde a este modelo. Esta estuctura de pregunta-respuesta puede adoptar la forma más universitaria y argumental de la disputatio, como ocurre en muchas de las obras apologéticas o en la *Historia de la doncella Teodor*. Con el tiempo se irá conformando más como dialógo cortesano en el XV, presente en muchos de los tratados consolatorios como el *Diálogo e razonamiento en la muerte del Marqués de Santillana*, y desarrollará el género epistolar en el que la conversación in presentia se sustituye por un modelo de conversación in absentia.

Ejemplo de este marco dialogado podemos encontrarlo en la continuación del *Libro de los doce sabios*:

> Después que finó este santo y bienaventurado rey don Fernando, que ganó a Sevilla y a Córdoba y a toda la frontera de los moros, reinó

> el infante don Alfonso, su hijo primero, heredero de estos reinos de Castilla y de León. Y porque a poco tiempo después que este rey don Alfón reinó acaeció grandes discordias por algunos de los infantes sus hermanos y de los sus ricos omnes de Castilla y de León, haciéndose ellos todos contra este rey don Alonso unos, por ende envió el rey por los doce grandes sabios y filósofos que enviara el rey don Fernando su padre para haber su consejo con ellos, así en lo espiritual como en lo temporal, según que lo hiciera este rey santo su padre. Y porque el rey supo que eran finados dos sabios destos doce, envió llamar otros dos grandes sabios, cuales él nombró, para que viniesen en lugar destos dos que finaron. Y luego que ellos todos doce vinieron a este rey don Alfonso, demandóles el rey consejo en todas las cosas espirituales y temporales según que lo hiciera el rey su padre. Y ellos diéronle sus consejos buenos y verdaderos, de que el rey se tuvo por muy pagado y bien aconsejado de sus consejos dellos.

Un mínimo marco narrativo (la llamada de los sabios a la corte por parte del rey) permite crear una situación en la que cada sabio, en conversación cortesana, expone al rey la doctrina sapiencial de sus dichos y consejos.

El marco expositivo utilizará la forma básica del tratado, esto es, el desarrollo razonado y sistemático de una idea o una serie de ideas utilizando recursos de la oratoria. Su modelo es la exposición culta latina utilizada en el mundo clásico que era el modelo de transmisión básica de la ciencia, la filosofía y la teología. El modelo expositivo del tratado podía conformarse como un género escolástico afín, el de las cuestiones, en las que el desarrollo de la argumentación no es libre sino que responde al orden de exposición del tema en forma de pregunta, exposición de razones en favor y en contra de la pregunta planteada y respuesta conclusiva del autor aportando sus propia respuesta. Así ocurre en el *Tratado sobre los dioses de la gentilidad o las catorce cuestiones* del Tostado. Las *artes praedicandi* de la Edad Media hicieron del sermón un género reglado de exposición oral (que podía transvasarse a modelos escritos) propio de este marco elocutivo. Por último, la exposición en ocasiones podía tener un carácter claramente imperativo sobre el receptor adoptando la forma de exhortación como en la *Epístola exhortatoria a las letras* de Juan de Lucena.

De todas estas formas elocutivas aparecerán ejemplos en el estudio de los principales géneros de la prosa didáctica general. Sirva ahora como ejemplo del tratado el comienzo del *Libro del Arcipreste de Talavera o Corbacho* de Alfonso Martínez de Toledo en el que indica el género (con el sinónimo de "compendio breve en romance") y el orden expositivo que seguirá en su desarrollo ("Y va en cuatro principales partes dividido: en la primera hablaré de reprobación de loco amor. Y en la segunda ..."). El tono conversacional se advierte en su oración inicial (al modo de los predicadores), en su descripción del receptor al que se dirige ("especialmente para algunos que no han hollado el mundo ni han bebido de sus amargos brebajes ni han gustado de sus viandas amargas") y en la presencia de la primera persona ("yo, Martín Alfonso de Toledo, bachiller en decretos, arcipreste de Talavera"):[4]

> En el nombre de la sancta trenidat, padre, fijo, spíritu sancto, tres personas e un solo Dios verdadero, fazedor, hordenador e componedor de todas las cosas, sin el qual cosa nin puede ser bien fecha, ni bien dicha, començada, mediada nin finida, aviendo por medianera,

4 Citamos por la edición de Michael Gerli, Madrid, Cátedra, 1992, 4ª ed.

intercesora e abogada a la humill sin manzilla virgen Sancta María. Por ende, yo, Martín Alfons de Toledo, bachiller en decretos, arcipreste de Talavera, capellán de nuestro senior el Rey de Castilla don Juan -que Dios mantenga por luengos tiempos e buenos- aunque indigno propuse de fazer un compendio breve en romance para información algund tanto de aquellos que les pluguiere leerlo, e leído retenerlo, e retenido, por obra ponerlo; especialmente para algunos que no han follado el mundo ni han bevido de sus amargos bevrajes ni han gustado de sus viandas amargas, que para los que saben e han visto sentido e hoído non lo escrio ni digo, que su saber les abasta para se defender de las cosas contrarias. E va en quatro principales partes diviso: en la primera fablaré de reprobación de loco amor. E en la segunda diré de las condiçiones algund tanto de las viçiosas mugeres. E en la tercera proseguiré las complisiones de los ombres (quáles son o qué virtud tienen para amar o ser amados). En la quarta concluiré reprobando la común manera de fablar de los fados, venturas, fortunas, signos e planetas, reprobada por la sancta madre iglesia e por aquellos en que Dios dio sentido, seso e juizio natural, e entendimiento racional. Esto por quanto algunos quieren dezir que si amando pecan que su fado o ventura ge lo procuraron.

B. Variedad y etapas de la prosa didáctica medieval

La prosa didáctica medieval responde a dos grandes etapas evolutivas. La primera de ellas, que podemos denominar *prosa de la etapa alfonsí* se caracteriza, como en el caso de la historiografía, por el dominio creativo de la corte real. En ella encontramos dos momentos evolutivos diferentes: 1) desde los orígenes del idioma hasta el final del reinado de Alfonso X (1284) y 2) desde Sancho IV hasta la instauración de la nueva dinastía trastámara con Enrique II (1469). La segunda etapa, protagonizada por la producción de las cortes nobiliarias, se desarrolla en los turbulentos reinados de la dinastía trastámara (1469-1517) y se caracteriza por el crecimiento exponencial de la producción y de la veriedad genérica de la prosa didáctica; por ello la denominamos *desarrollo de la prosa didáctica trastámara*.

El primer periodo de prosa de la etapa alfonsí (hasta 1284) cabe denominarlo de *configuración de la cultura alfonsí*, pues es en el que se desarrolla la amplia labor cultural de Alfonso X. En el terreno de la prosa didáctica este periodo va a ver el desarrollo de una prosa sapiencial de formación de nobles basada en la estructura de preguntas y respuestas que produce una serie de colecciones de ejemplos y de sentencias. También va a darse una amplia traducción de obras científicas que habilitan a la prosa como vehículo de la enunciación formativa. La prosa jurídica alcanza su desarrollo como prosa apta para testimoniar la realidad de las formas de vida de la Castilla del siglo XIII. La figura de Alfonso X domina este periodo, con su amplia obra científica, su obra jurídica y sus obras en prosa sobre el ocio cortesano. Al haber reseñado su producción de forma conjunta en el capítulo anterior no la estudiaremos en este (vid. V.2.2.c).

El segundo periodo de la etapa de la prosa alfonsí (de 1284 a 1369) se puede denominar *revisión del legado alfonsí*, ya que en él el sistema cultural configurado por Alfonso X va a sufrir una revisión de sus contenidos y principios. En un primer lugar, el Molinismo nacido con Sancho IV y vigente hasta la muerte de la reina María de Molina tras la minoría de edad de Alfonso XI (de 1284 a 1321) va a realizar una revisión crítica de la obra alfonsí sustituyendo su obra científica por un nuevo enciclopedismo cristiano. De forma paralela don Juan Manuel revisará desde los intereses nobiliarios la labor alfonsí reivindicado sus actuaciones políticas personales. Por su parte, Alfonso XI recuperará

la labor jurídica de Alfonso X (será de hecho quien promulgue las *Partidas* alfonsíes) y desarrollará una teoría del poder en línea con el regalismo alfonsí. El tumultuoso reinado de Pedro I hará que esta recuperación no tenga una continuidad en la cultura castellana de la segunda mitad del siglo XIV.

La etapa de la prosa trastámara (de 1369 a 1517) se caracteriza por el protagonismo cultural de las cortes nobiliarias, en las que la corte real es un ámbito privilegiado de creación pero no el único. Esta multiplicidad de centros creativos va a propiciar también un amplio *desarrollo de la prosa didáctica* que multiplica las formas genéricas y el número de obras de la didáctica postalfonsí. Se alcanza con ello una gran variedad y una gran producción. Esta versatilidad de la formación postalfonsí dará lugar a formas clericales como son la homilética y la tratadística de contenido moral y religioso; a formas nobiliarias como serán los regimientos de príncipes y de nobles (o doctrinales de caballeros) o a obras destinadas a desarrollar una cultura cortesana; y a formas letradas de traducciones y literatura pre-humanista.

La extensión de esta producción de prosa didáctica (ya desde el siglo XIII, pero sobre todo en el XV) y su variedad temática y formal (con obras de gran valor literario y otras de muy escaso valor artístico) hacen inabarcable su estudio completo. Es necesario realizar una selección de las obras y géneros que estudiaremos. Por eso, en el panorama de la prosa didáctica que se desarrolla en los epígrafes de este tema se han aplicado los siguientes criterios de selección:

- Solo se han atendido a las novedades evolutivas de cada etapa (en línea con la evolución trazada al comienzo de este epífrafe).
- No se tratan obras de escasa tradición o influencia en la literatura castellana (por ejemplo las traducciones y escritos con influencia de la obra de Ramón Llull) o de carácter técnico escasamente literario (como la literatura médica, cinegética, teológica, de arte de la guerra...). Así, a pesar de su interés, no se tratará el *Libro de la montería de Alfonso XI*, ejemplo de literatura cinegética, o las traducciones del *Arte de la guerra* de Vegecio.
- En los géneros que se incluyen se estudia toda su producción a lo largo de toda la Edad Media en el momento de mayor tratamiento. Por eso, por ejemplo, las colecciones de exempla se estudian en el periodo de consolidación de la cultura alfonsí (s. XIII), aunque se reseña toda su historia hasta finales del siglo XV.
- Se ha intentado incluir en cada periodo ejemplos de prosistas representativos de distintas formas de la literatura didáctica, con una especial atención a los principales polígrafos del XV.

2. PROSA DIDÁCTICA DE LA CULTURA ALFONSÍ

2.1. Literatura sapiencial alfonsí

A. Función y forma de la literatura sapiencial

Ya hemos advertido que del periodo de configuración de la cultura alfonsí solo vamos a atender a los géneros vinculados a la literatutra sapiencial, ya que las traducciones científicas, las obras legales y la prosa del ocio cortesano del Alfonso X el sabio las hemos tratado sintéticamente en otro lugar (vid. V.2.2.c). La literatura sapiencial traslada un conjunto de saberes de carácter general sobre el comportamiento humano con fines de formación práctica, bien mediante sentencias (breves máximas morales) o bien mediante breves relatos que son ejemplos de comportamiento (exempla).

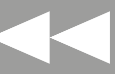
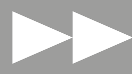
En el periodo que nos ocupa las fuentes de la mayoría de las obras sapienciales son fuentes árabes. ¿Cómo un reino cristiano en lucha contra el invasor árabe utiliza para la formación de sus gobernantes fuentes del enemigo? Por un doble motivo. En primer lugar porque en muchas ocasiones los textos árabes son meros intermediarios de un saber que procede del mundo clásico, en especial de Grecia, o del mundo oriental (India, Persia, etc.). En segundo lugar porque los contenidos traducidos hacen referencia a comportamientos de valor general y no a elementos identificadores de la cultura islámica. De hecho, en el tratamiento de las fuentes se advierte una cristianización de los conceptos utilizados con lo que las traducciones adaptan el mundo árabe a la cultura cristiana para dar traslado de las ideas útiles para la corte de Castilla.

Cabe ver estas características de las obras sapienciales en el prólogo de *Bocados de oro* cuyo encabezamiento castellaniza la oración inicial árabe incluyendo a María en su invocación y sustituyendo la mención genérica de Dios (equivalente al Alá islámico) por la específica mención a Nuestro Señor Jesucristo:[5]

> En el nombre de Dios y de la virgen Sancta María, comienza el libro que es llamado Bocados de Oro, el cual hizo el Bonium, rey de Persia, y contiene en sí muchas doctrinas y buenas para la vida de los hombres.
>
> El nuestro maestro y redemptor Jesucristo, después de formado el hombre a su semejanza, primeramente puso en él entendimiento para saber y conoscer todas las cosas.E porque esto pudiese saber más complidamente dióle cinco sentidos: ver, oír, oler, gustar y tentar. [...]
>
> El oír tovieron que se llegaba más al saber y al entendimiento del hombre.[...] Ca oyendo las cosas, y haciéndogelas entender, las aprendieron también y mejor que otros que hobieron sus sentidos. E por el oír que les falleció perdieron el entendimiento, y algunos dellos el hablar y non supieron ninguna cosa y fueron así como mudos. E demás, el hombre por el oír conosce a Dios y a los sanctos y a otras cosas muchas que no vió así como si las viese. E pues que, tamaño bien puso Dios en este sentido, mucho deben los hombres usar bien con él, y pugnar siempre en oír buenas cosas de buenos hombres, y señaladamente de aquellos que las sepan bien decir. E pugnar sienpre en oír buenos libros antiguos, y las historias de los grandes hechos, y los consejos, y los castigos, y los proverbios, y los castigos que los filósofos dieron y muchos dejaron escriptos, de los cuales verá y oirá muchas y muy buenas razones.
>
> E en este libro, todo hombre cuerdo y de buen entendimiento que haya sabor de oír bien y de sacar alguna pro deste sentido que es oír, e con que se acordaron todos los sabios más que con ninguno de los otros sentidos. E de aquí adelante, los buenos y los entendidos abran los ojos de los corazones para oír, e oirán hechos de reyes y dichos de sabios mucho maravillosos.

El carácter didáctico del género y su vinculación a los procesos de formación del noble mediante el consejo se advierte en el elogio que se realiza del "oír" como forma básica de conocimiento ("El oír tovieron que se llegaba más al saber y al entendimiento del hombre"). En este oír las fuentes escritas que se leen en voz alta y suelen vincularse a la historiografía ("E pugnar sienpre en oír buenos libros antiguos,

5 Citamos por la transcripción adaptada de Asmaa Bouhrass, a partir de la edición de1495 incluída en la *Biblioteca Saavedra Fajardo de Pensamiento Político Hispánico*: http://www.saavedrafajardo.org/Archivos/LIBROS/Libro0787.pdf

y las historias de los grandes hechos") conviven con un conjunto más misceláneo en el que los sabios transmiten sus conocimientos mediante el consejo que se escucha de labios del consejero ("E en este libro, todo hombre cuerdo y de buen entendimiento que haya sabor de oír bien y de sacar alguna pro deste sentido que es oír, e con que se acordaron todos los sabios más que con ninguno de los otros sentidos"). Estos consejos, que llegan a escribirse ("muchos dejaron escriptos"), tienen un conjunto variado de contenidos que el prologuista agrupa en dos categorías: "los consejos...y los castigos", "los castigos, y los proverbios", en otras palabras, "hechos" y "dichos" "que haya sabor de oír bien y de sacar alguna pro deste sentido que es oír". Esta diferencia entre hechos y dichos configura los dos géneros diferentes de la literatura sapiencial: las colecciones de ejemplos (hechos) y las colecciones de sentencias (dichos). La importancia que adquiere el marco formativo de preguntas y respuestas va a generar una tercera forma de literatura sapiencial: los debates en prosa, en los que sus protagonistas disputan en un ámbito cortesano mostrando conocimientos diversos mediantes sentencias y ejemplos que entremezclan en sus argumentaciones.

B. Colecciones de exempla

El género del exemplum (o ejemplo) se caracteriza por ser un relato genérico o concreto del que se deriva un comportamiento ejemplar, en el sentido de que ofrece una lección moral de comportamiento que puede ser aprendida y practicada por sus receptores. Con ello, lo que interesa del relato no es su especificidad ni su trama o aventura, sino que lo que interesa es la lección moral que de él cabe deducir y que a menudo se hace explícita en forma de moraleja o reflexión final. Su finalidad es la de castigar, esto es, avisar de engaños y de errores morales para evitarlos o para proponer comportamientos dignos de ser imitados.

Como técnica didáctica el ejemplo es muy utilizado en todo tipo de escritos medievales. En este sentido, hemos advertido cómo en el *Libro de buen amor* se insertaban numerosos ejemplos en sus versos. En el caso que nos ocupa el género que estudiamos no es el ejemplo, sino las colecciones de ejemplos, esto es, obras que transmiten de forma conjunta un grupo de ejemplos que tienen cierta unidad estructural y muy a menudo también temática.

Las colecciones de ejemplos del siglo XIII se caracterizan porque su unidad estructural viene dada por un marco narrativo que permite insertar los exempla en la colección. En el caso del *Sendebar*, por ejemplo, se trata de un debate que se produce en la corte ante la acusación calumniosa que la reina hace de su hijastro, el infante, que se niega a responder a sus propuestas amorosas. Cada uno de los contendientes argumenta a favor y en contra de las mujeres mediante diversos ejemplos, que terminan con el ejemplo definitivo relatado por el príncipe en los siguientes términos:

> *Cuento 23: Abbas. Enxenplo de la muger e del clérigo e del fraile*
>
> E dixo el rey: –¿Cómmo fue eso?
>
> E dixo el Infante: –Oí dezir de una muger, e fue su marido fuera a librar su fazienda. E ella enbió al abad a dezir que el marido non era en la villa e que viniese para la noche a su posada. El abad vino e entró en casa. E quando vino faza la media noche, vino el marido e llamó a la puerta, e dixo él: –¿Qué será?
>
> E dixo ella: –Vete e escóndete en aquel palaçio fasta de día.

> Entró el marido e echóse en su cama; e quando vino el día, levantóse la muger e fue a un fraile su amigo e díxole todo commo le acaesçiera, e rogóle que levase un ábito que sacase al abad que estava en su casa. E fue el fraile e dixo: –¿Qué es de fulano?
>
> E dixo ella: –Non es levantado.
>
> Entró e preguntóle por nuevas onde venía. E estovo allí fasta que fue vestido, e dixo el fraile: –Perdóname que me quiero acoger.
>
> Dixo él: –Vayades en ora buena.
>
> E en egualando con el palaçio, salió el abad vestido commo fraile. E fuese con él fasta su orden e fuese.
>
> E, señor, non te di este enxenplo sinon que non creas a las mugeres, que son malas, que dize el sabio que "aunque se tornase la tierra papel e la mar tinta e los peçes de ella péndolas, que non podrían escrevir las maldades de las mugeres".
>
> E el rey mandóla quemar en un caldera en seco.

Este ejemplo representativo del género nos muestra la estructura del consejo basada en la pregunta ("E dixo el rey: –¿Cómmo fue eso?") y la respuesta ("E dixo el Infante"). La caracterización de los personajes y de la acción es genérica. Adviértase que no aparece ningún nombre propio ni un marco temporal o geográfico preciso; incluso se utiliza una expresión tan genérica como la pregunta: "–¿Qué es de fulano?". Este carácter genérico hace que el ejemplo sea un esquema de comportamiento en el que solo se destaca su valor ejemplar; en el caso que nos ocupa: la capacidad de engaño de la mujer. En estos relatos la anécdota narrada suele ser un mero tipo de comportamiento; en este ejemplo del *Sendebar* una mujer engaña a su marido doblemente: primero con su adulterio, y seguidamente haciendo que el abad escondido salga delante del fraile para que el marido que lo ve salir por detrás solo vea la espalda del fraile que oculta la figura del abad. Este carácter tipo permite su aplicación al comportamiento del receptor cuando experimente una situación semejante en su vida. Para que la lección moral sea más manifiesta, muchos ejemplos incluyen una moraleja final: "E, señor, non te di este enxenplo sinon que non creas a las mugeres, que son malas, que dize el sabio que «aunque se tornase la tierra papel e la mar tinta e los peçes de ella péndolas, que non podrían escrevir las maldades de las mujeres»". De la eficacia del ejemplo da testimonio el cierre de su marco narrativo, pues el rey condena a muerte infamante a su esposa infiel ("E el rey mandóla quemar en un caldera en seco"). Por otro lado, el carácter genérico de estos relatos permite que obras de procedencia árabe puedan tener un uso formativo cortesano en la Castilla del XIII, ya que responden a preocupaciones universales del comportamiento humano.

El género de los exempla de origen oriental se difunde en el Occidente cristiano a partir de la obra de Pedro Alfonso *Disciplina clericalis* de principios del siglo XII. En el estudio de estas obras se plantea un problema de transmisión ya que los testimonios conservados son tardíos (manuscritos del XV) frente a su proceso de creación y difusión en el XIII.

En la Castilla del XIII la primera colección de cuentos que disponemos es el *Calila e Dimna* mandada traducir por Alfonso X el sabio. Los dos manuscritos que la transmiten presentan una deturpación que no permite saber si se tradujo siendo infante (1251) o en 1261, pues ambos datos incompatibles aparecen en el texto conservado. Se basa en la colección de cuentos hindú *Panchatantra* a través de la versión árabe de al-Muqaffa (s. VIII). En la obra dos lobos cervales, Calila e

Dimna, relatan ejemplos en el marco de las preguntas y respuestas entre un rey y un filósofo que reflexionan sobre la auténtica dimensión del saber.

El *Sendebar* sigue una tradición cuentística (de oscuros orígenes) que tiene dos ramas de transmisión: una tradición occidental, que genera el *Liber de septem sapientibus*, y una tradición oriental caracterizada por la presencia de un único consejero. De esta tradición oriental deriva el *Sendebar* que se tradujo en 1253 a instancias del infante Fadrique, hermano de Alfonso X. Su contenido es fuertemente misógino y se desarrolla en un marco narrativo de disputatio mediante ejemplos, del tipo que cabe advertir en los diálogos de Trotaconventos con doña Endrina y doña Garoza en el *Libro de buen amor*.

En el periodo de revisión molinista del legado alfonsí se compone *Barlaam e Josafat*. En esta colección la literatura doctrinal desarrolla una materia religiosa (trasmite cristianizada la leyenda de Buda), enfrentándose la vida terrena con la espiritual y uniéndose ambas en la figura de Josafat. La obra propone un modelo de vida basado en los principios de la fe. Por su parte, don Juan Manuel renovará el género haciéndolo portavoz de los intereses nobiliarios en su *Conde Lucanor*.

En la época trastámara los exempla abandonan en su producción los intereses cortesanos para ser utilizados como elementos de formación religiosa, de manera especial mediante su utilización en la literatura moral y en la predicación. Estructuralmente, quizás para favorecer su uso inserto en otras obras, las colecciones de exempla pierden el marco narrativo que les daba unidad en las colecciones anteriores. Se componen así el denominado *Libro de los gatos*, única muestra del género en la segunda mitad del XIV, basado en las *Fabulae* de Odo de Chériton, dedicado a una fuerte sátira moral y social de la sociedad de su época. El *Libro de los exemplos por abc* (h. 1435 o 1436) de Sánchez del Vercial se dedica a la formación de clérigos con vistas a dotarlos de materiales de predicación, por lo que ordena sus exempla por el orden alfabético de la sentencia moral (en latín) que resume su enseñanza moral y su aplicación homilética. El *Espéculo de legos*, traducción del *Speculum laicorum* realizada a finales del XIV o principios del XV, también se dedica a la formación de predicadores. Contamos con una colección manuscrita de *Exemplos muy notables* conservada en el ms. 5626 de la Biblioteca Nacional de Madrid donde los ejemplos se ponen al servicio de la ética de la consolación desarrollada en el XV.

Al no cumplir las colecciones de ejemplos con su función de formación de nobles a partir de la segunda mitad del XIV, ocuparán su lugar diversas obras de carácter misceláneo que insertan en su texto abundantes anécdotas de valor ejemplar. Así ocurre con la traducción de *Factorum et dictorum memorabilium* de Valerio Máximo, un repertorio de ejemplos de la Antigüedad clásica de gran éxito. Fue traducida al catalán en 1395 y de esta traducción derivan las traducciones castellanas de Juan Alfonso de Zamora (entre 1416 y 1427) y de Hugo de Urriés impresa en 1495 (Zaragoza). Los *Hechos y dichos memorables* de Valerio Máximo fueron un elemento fundamental en la construcción de la cultura letrada y nobiliaria del siglo XV. Imita el género y la aplica a España con una selección de personales elegidos por su vida modélica Diego Rodríguez de Almela en su *Valerio de las estorias escolásticas e de España*, redactado antes de 1456, e impreso en 1487.

A finales del siglo XV desaparece el género de las colecciones de exempla por haberse ido integrando en misceláneas religiosas. Solo se salvan algunas impresiones de la derivación del *Calila e Dimna*,

como es el caso del *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo,* impresa en 1493 (Burgos) y traducida de la versión latina de Juan de Capua. La tradición del *Sendebar* dará en el XV dos versiones provenientes de la tradición occidental (donde el consejo lo realizan siete sabios). La primera de ellas es la *Novella* de Cañizares que traduce la *Scala Coeli* de Gobi y se conserva en el ms. 6052 de la Biblioteca Nacional de Madrid. La segunda es el *Libro de los siete sabios de Roma* que quizás con impresiones anteriores, se conserva en una edición de 1510. En ambas el elemento narrativo crece disminuyendo sus lecciones morales.

Las fábulas esópicas que han ido sirviendo de fuente en muchas de las obras anteriores (como el *Libro de buen amor* o el *Conde Lucanor*) se van a difundir de manera independiente en una obra de gran éxito editorial, el *Esopete ystoriado*, del que se conservan cuatro incunables de 1488 a 1496. Es de gran interés por sus grabados. Sus textos provienen en su mayor parte del *Romulus* medieval basado en las versiones que Fedro adaptó de Esopo. Como en el caso del *Sendebar* las fábulas interesan más por sus elementos narrativos que por sus lecciones morales.

C. Colecciones de sentencias

El género de los dichos o colecciones de sentencias utiliza como las colecciones de exempla un marco narrativo en el que se enlazan una colección de sentencias, máximas, proverbios y, en ocasiones, pequeñas anécdotas ejemplares atribuidas a sabios que transmiten un conjunto de saberes de utilidad para el noble del XIII. En su elocución se caracterizan por el laconismo expresivo y la acumulación de sus sentencias. Sirva de ejemplo este fragmento del *Libro de los doze sabios:*

> Y comenzaron sus dichos estos sabios, de los cuales eran algunos dellos grandes filósofos y otros dellos de santa vida. Y dijo el primero sabio dellos: «Lealtad es muro firme y ensalzamiento de ganancia.» El segundo sabio dijo: «Lealtad es morada por siempre y hermosa nombradía.» El tercero sabio dijo: «Lealtad es ramo fuerte y que las ramas dan en el cielo y las raíces a los abismos.» El cuarto sabio dijo: «Lealtad es prado hermoso y verdura sin sequedad.» El quinto sabio dijo: «Lealtad es espacio de corazón y nobleza de voluntad.» El sexto sabio dijo: «Lealtad es vida segura y muerte honrada.» El seteno sabio dijo: «Lealtad es vergel de los sabios y sepultura de los malos.» El octavo sabio dijo: «Lealtad es madre de las virtudes, y fortaleza no corrompida.» El noveno sabio dijo: «Lealtad es hermosa armadura y alegría de corazón y consolación de pobreza.» El décimo sabio dijo: «Lealtad es señora de las conquistas y madre de los secretos y confirmación de buenos juicios.» El onceno sabio dijo: «Lealtad es camino de paraíso y vía de los nobles, espejo de la hidalguía.» El doceno sabio dijo: «Lealtad es movimiento espiritual, loor mundanal, arca de durable tesoro, apuramiento de nobleza, raíz de bondad, destruimiento de maldad, profesión de seso, juicio hermoso, secreto limpio, vergel de muchas flores, libro de todas ciencias, cámara de caballería.»

Como se observa en el laconismo y la imaginería utilizada en esta expresión sentenciosa ("Lealtad es ramo fuerte y que las ramas dan en el cielo y las raíces a los abismos"), muchas de las sentencias necesitan para su correcta comprensión la necesaria interpetación de la glosa del consejero. Por ello la lectura individual de las sentencias de poco aprovecha, salvo que las obras (como ocurre en ocasiones) incluyan glosas explicativas de sus dichos. El significado de estas sentencias se caracteriza por su aplicación universal. Adviértase

que, con independencia de compartir un ámbito nobiliario o no, una afirmación del tipo "Lealtad es muro firme y ensalzamiento de ganancia" tiene un valor universal: en cualquier caso y situación la lealtad sirve de apoyo ("muro firme") y ayuda ("ensalzamiento de ganancia") a quien la recibe y a quien la da. No obstante, en las colecciones se tiende a que ese carácter general se aplique y se adecue a un valor cortesano. Si advertimos cómo va desarrollándose el concepto de lealtad en nuestro ejemplo, los primeros sabios tienen definiciones genéricas y los últimos las ajustan más a un significado cortesano y nobiliario como se comprueba en los dos últimos sabios que aplican directamente la lealtad al ámbito del noble: "El onceno sabio dijo: «Lealtad es [...] vía de los nobles, espejo de la hidalguía.» El doceno sabio dijo: «Lealtad es [...] apuramiento de nobleza, [...] cámara de caballería."

Como ocurre con las colecciones de exempla la mayoría de los textos que conservamos son copias o impresiones del XV, aunque responden a una producción del XIII documentada por referencias de diversas obras. Las colecciones producidas en el siglo XIII responden a dos tradiciones según sus fuentes, por lo que podemos dividirlas en colecciones de fuentes árabes y colecciones castellanas.

Las colecciones castellanas abren el género con el *Libro de los doze sabios.* Se trata de un *speculum principis* que Fernando III encarga para la educación de los infantes que será ampliado y reelaborado por Alfonso X. Con ello presenta un doble proceso de redacción: una redacción inicial en 1237 (primera parte del texto) y una segunda reelaboración en 1255 (segunda parte del texto). La obra se conserva en cinco manuscritos del XV (o posteriores) y un impreso de 1502 en Valladolid. Su contenido doctrinal trata de lo relativo al gobierno del reino y de las virtudes del gobernante.

También a tradición castellana responde una obra clave de la mitad del siglo XIII: *Flores de sabiduría*. Gran parte de sus proverbios serán recogidos por colecciones posteriores. Contamos con dos versiones (una amplia y otra abreviada) y se dirige a un público cortesano y letrado. Recoge un contenido misceláneo en el que la sabiduría es un camino de perfección interior que alcanza la salvación del alma. El *Libro de los cien capítulos* reelabora en el reinado de Alfonso X muchas de las máximas de *Flores de sabiduría* como manual de cortesía y clerecía cortesanas propias de la política alfonsí.

Las colecciones de fuentes árabes se abren con *Poridat de poridades*, obra clave en la transmisión del tema de Alejandro y Aristóteles compuesta a mediados del siglo XIII. Deriva del *Sirr-al'-asrar*, compilado por Yahya ibn al-Batriq en el siglo IX, siguiendo la versión corta u occidental. Se conserva en cuatro manuscritos (dos de ellos de finales del XIII). La obra es una larga carta de Aristóteles a Alejandro Magno en la que le transmite un amplio conjunto de conocimientos enciclopédicos. Hay otra versión larga u oriental del *Sirr-al'-asr* que fue vertida al latín en el siglo XIII con el título de *Secretum secretorum* y de ella derivan la versión aragonesa promovida por Juan Fernández de Heredia y la versión castellana de *Secreto de los secreto*s.

Continúan la serie de fuentes árabes el *Libro de los buenos proverbios*, derivado del *Kitab adab al-falasifa* miscelánea de Hunayn ibn Ishaq compuesta en el siglo IX. La obra muestra a Alejandro como asiento del saber y de los valores caballerescos. Se debió componer en la segunda mitad del XIII. El libro *Bocados de oro* traduce el original árabe de Abu l-Wafa al Mubashshir ibn Fatik del siglo XI. La colección ofrece una visión del saber como único camino para conocer el mundo y llegar a Dios. Contamos con dos versiones: 1), la breve conocida como *Bocados de oro* y fiel al texto traducido; 2) y una más

amplia que desarrolla el viaje del rey Bonium a la India y que suele denominarse *Bonium* que fue impresa en Sevilla en 1495.

El molinismo realizó una profunda revisión del género y del saber que en él se difundía, hasta el punto de conferir a su compilación de dichos la autoría del propio Sancho IV, aunque su autor pudo ser Pero Gómez, escribano del rey. Los *Castigos y documentos de Sancho IV* (h. 1292 y 1293) intentan transmitir a Fernando IV mediante sentencias y consejos la nueva ideología molinista que transmite un saber de raíz religiosa en la que el poder se sustenta en la unión del rey con Dios. Esta visión del gobierno cristiano se recoge también en la colección de sentencias incluida en el *Libro del caballero Zifar* con el título de *Castigos del rey de Mentón* que reutiliza muchas de las sentencias de *Flores de filosofía*. Como en el caso de los ejemplos, desde una clara conciencia nobiliaria don Juan Manuel revisará el género en las partes segunda, tercera y cuarta del *Conde Lucanor*. En ellas, más que el contenido nobiliario, será la expresión cerrada, propia del cortesano trovar clus (cerrado, oscuro) de la poesía provenzal, la marca que hará accesible el conocimiento sapiencial solo al estamento nobiliario que la merece. Pero López de Baeza expondrá el contenido del saber nobiliario en línea con los tratados de don Juan Manuel en forma de una compilación personal de diferentes sentencias, en las que está muy presente *Flores de filosofía*. Compone así sus *Dichos de santos padres* dirigido a las freiles de la Orden de Santiago para su regimiento y la salvación de su alma apropiados a su estado nobiliario.

En la cultura trastámara siguen vigentes las colecciones de sentencias como formas adecuadas para la formación del nobles. Ello explica la compilación de obras a principios del XV como los *Dichos por instruir a buena vida*, *Dichos e castigos de sabios y filósofos*, los *Proverbios o sentencias breves espirituales y morales*, etc. La más importante de estas compilaciones es la *Floresta de filósofos* atribuida a Fernán Pérez de Guzmán. Es una colección de 3227 sentencias extraídas de las lecturas nobiliarias que muestra un compendio del saber cortesano propio de la primera mitad del siglo XV. El Marqués de Santillana participa en el género con sus *Proverbios o Centiloquio,* terminados en 1437, dedicados a la formación del príncipe Enrique en el que los proverbios en verso se van comentando en prosa desarrollando las virtudes que habrá de ejercitar como gobernante.

Junto a ellos se desarrollan unos compendios educativos orientados para formar en las funciones básicas de la vida familiar. Se componen *Castigos y dotrinas que un sabio dava a sus hijas*, para educar a la mujer a cumplir sus obligaciones como esposa, y el *Capítulo cómo los hijos deven onrar al padre*, para educar a los hijos en sus deberes filiales.

D. Debates en prosa

La consolidación cultural alfonsí va a dar pie a un género mixto, que no va a tener continuación más allá del siglo XIII, que consiste en debates o diálogos en prosa en los que los que disputan o argumentan utilizan indistintamente exempla y sentencias en sus intervenciones. Este género dialogal se desarrolla desde el marco narrativo de las colecciones sapienciales. Cuenta, como en el caso del *Diálogo de Epicteto y el emperador Adriano*, con tradiciones escolares latinas como los *joca monachorum* (cuestionarios de series de enigmas que han de resolverse en el aprendizaje de la Biblia). Este diálogo, junto al *Capítulo de Segundo filósofo*, utiliza la figura de Adriano como la de un escudriñador del saber en su debate frente al infante sabio (Epícteto) y al sabio escepticismo del silencio (Segundo).

La obra por la que el género merece ser analizado es la original *Historia de la Doncella Teodor* que ha merecido mantenerse viva desde las *Mil y una noches* hasta los *folhetos* o literatura de cordel brasileños del siglo XX. En la obra se realiza una disputa enciclopédica protagonizada por la doncella que abarca la teología y la ciencia enmarcadas en un novelesco marco narrativo que ha permitido su pervivencia a través de los siglos. En este marco destaca la caracterización de Teodor como un prodigio de sabiduría y un dechado de comportamiento cortesano según sus modales, educación y bondad. La obra cabe fecharla a medidados del XIII, aunque solo se conserva en cinco manuscritos del XV. De uno de ellos (el a) que presenta unas alteraciones a favor de un significado más defensor de una ideología religiosa en línea con la propugnada por la reina Católica nacen los impresos del XV.

2.2. Revisión del legado cultural alfonsí

A. El molinismo

La reina María de Molina (1264-1321, boda en 1282) fue la impulsora de una reforma cultural que se extiende desde el reinado de Sancho IV (1284-1295) hasta la muerte de la reina (1321) que casi coincide con el final de la minoría de edad de Alfonso XI (1327). Por ello a la labor cultural de este periodo la crítica la denomina molinismo. Esta política cultural consistió en una reacción contra la cultura de Alfonso X en la que advertían una admiración por las obras árabes y judías. Frente a ella, el molinismo desarrolla un pensamiento político y doctrinal acorde con el cristianismo y su más rígida ortodoxia. Este nuevo pensamiento molinista se concreta en un rechazo del legado cultural alfonsí que es reelaborado o sustituido por nuevos productos culturales que suponen una explícita recristianización de la cultura.

Su centro cultural fue la Catedral de Toledo. Sus impulsores intelectuales son los arzobispos Gonzalo García Gudiel (1280-1298, que fue canciller mayor con Sancho IV) y Gonzalo Díaz Palomeque (1299-1310). Esta labor depuradora de la cultura alfonsí fue abandonada con la mayoría de edad de Alfonso XI quien, para reforzar el poder de la monarquía frente a la nobleza, restauró gran parte del legado alfonsí, en especial los contenidos jurídicos en los que se basaba el regalismo de Alfonso X. Con la crisis política de Pedro I y sus sustitución por la nueva dinastía trastámara el legado de Alfonso X y la reforma molinista no tuvieron continuación y la cultura castellana sufrió importantes transformaciones que supusieron el nacimiento de un nuevo modelo cultural dominado por la nobleza, en línea con la reforma personal que don Juan Manuel hizo del legado alfonsí en pleno triunfo del molinismo.

B. El enciclopedismo cristiano

La materia enciclopédica es un elemento que aparece en muchas obras medievales, como son la historiográfica *General Estoria* de Alfonso X, la sapiencial *Historia de la doncella Teodor* o el *Libro de Alexandre* escrito en cuaderna vía. En este epígrafe no vamos a hacer referencia a estos contenidos enciclopédicos sino a obras que se configuran como compendios de todos los saberes conocidos en su época, como en latín supusieron la *Etymologiae* isidorianas.

Este género tiene una de las más tempranas manifestaciones de la literatura castellana: la *Semejanza del mundo*, un breviario enciclopédico centrado en el conocimiento de la natura compilado en 1223. Se trata de una obra del ámbito escolar de la clerecía del XIII que utiliza como base la *Imago mundi* (h. 1100) de Honorius Inclusus y las *Etymologie* de san Isidoro.

La imperiosa necesidad de recristianizar la cultura por parte del molinismo supuso un impulso a este género de gran importancia medieval: la miscelánea enciclopédica. El *Lucidario* va a cumplir la función de ser una enciclopedia de la cultura cristiana molinista. La obra es una traducción del *Elucidarium* de Honorius Augustodunensis del finales del siglo XI. La obra amplifica y reelabora su fuente hacia 1292 o 1293 para mostrar el dominio del pensamiento teológico sobre las ciencias de la naturaleza. La revisión molinista se completa con una enciclopedia filosófica compilada por Brunetto Latini entre 1260 y 1267 con el título de *Li libres dou Tresor* que pretende que el hombre conozca el mundo que habita (Libro I), sepa gobernarse a sí mismo (Libro II) y sepa vivir en sociedad (Libro III). La obra se traduce en el reinado de Sancho IV con el título de *Libro del tesoro*.

Tras el molinismo varias son las obras enciclopédicas de interés. Destacamos tres muestras del género:

- La enciclopiedia medieval por antonomasia fueron las *Etymologiae* de San Isidoro. La obra fue romanceada, quizás ya en tiempos de Alfonso X, aunque solo contamos con un manuscrito del XV que quizás recoge una versión de finales del XIV.
- Alfonso de la Torre fue un converso vinculado a la corte navarra de don Carlos, príncipe de Viana. A petición de don Juan de Beaumont realiza, entre 1440 y 1453, un tratado enciclopédico en el que recoge los conocimiento fundamentales que ha de tener el ser humano con el título de *Visión deleitable*. En sus contenidos utiliza a Maimónides en su difusión de las concepciones aristotélicas, pero asegurando su plena concordancia con la ortodoxia católica. En su desarrollo literario la reflexión filosófica se enmarca como una visión alegórica propia de los decires del cancionero.
- Alfonso de Toledo, bachiller en decretos y vecino de Cuenca, dedica al arzobispo Carrillo su *Invencionario*. La obra es una enciclopedia que pretende descubir los designios de Dios al crear el mundo mostrando en su primera parte a los inventores de cosas referidas a la vida temporal y en su segunda a los inventores de las cosas referidas a la vida eterna.

3. *EL CONDE LUCANOR* DE DON JUAN MANUEL

3.1. Don Iohan, fijo del muy noble infante don Manuel

A. Vida de don Juan Manuel

Don Iohan, fijo del muy noble infante don Manuel, es un noble cortesano nacido en 1282 con clara conciencia de su privilegiada posición social y con un alto orgullo nobiliario. Fue sobrino nieto de Alfonso X y se crió en la corte de Sancho IV, por lo que su formación fue molinista. Además de sus títulos nobiliarios y señoríos, de Villena y Peñafiel entre otros, fue adelantado del Reino de Murcia (de 1284 a 1312) y corregente en la minoría de edad de Alfonso XI (de 1319 hasta 1321). Participó en las victorias de El Salado (1340) y la toma de Algeciras (1344).

Junto a este perfil de noble cortesano de sangre real que llegó a disponer de un ejército de más de mil caballeros y a acuñar su propia moneda, don Juan Manuel mantuvo una serie de disputas políticas como noble rebelde que terminaron llevándole al fracaso político y al retiro en su castillo de Garcimuñoz. Se enfrentó a Fernando IV en 1303 al pactar con Jaime II, en contra de los intereses de Castilla, aceptándolo como rey de Murcia, por lo que Fernando IV quiso matarlo. En 1310 se retira de la campaña contra Granada por disputas

con el rey, haciendo que la expedición fracase.

Se enfrentó a Alfonso XI cuando el rey incumplió su compromiso de boda con Constanza, hija de don Juan Manuel. Por ello se declaró en abierta rebeldía en 1327 desnaturalizándose del reino y declarando la guerra a Alfonso XI, para lo que solicita la ayuda de los moros de Granada. Tras hacer las paces obtiene de nuevo el Adelantamiento de Murcia, aunque de 1329 a 1335 abandona la política y se retira a escribir. Ello no evita que en 1334 Alfonso XI le ataque por haberle negado ayuda en el cerco de Gibraltar. En 1335 nuevamente se desnaturaliza del rey castellano porque Alfonso XI impedía casar a su hija con don Pedro de Portugal, enfrentamiento por el que ha de refugiarse en Valencia. En 1337 vuelve a pactar con Alfonso XI, participando en el asedio de Algeciras junto al rey en 1343.

A partir de las Cortes de Alcalá de 1345 se retira definitivamente de la política. En 1348 muere en Murcia y es enterrado en el convento de dominicos que fundó en Peñafiel.

B. Obra de don Juan Manuel

Toda la obra de don Juan Manuel responde a un proyecto unitario y político, como ocurrió con la obra de Alfonso X. En el caso de su sobrino nieto se pretende definir y proponer una cortesía nobiliaria que reflejase el prestigio de su linaje y justificase sus pretensiones de preeminencia social en la Castilla del XIV.

Los estudiosos de la producción de don Juan Manuel han señalado tres etapas en su evolución literaria:

- Una primera etapa, de 1320 a 1327, cuya producción es herencia alfonsí y que se realiza cuando don Juan Manuel alcanza un poder acorde con su linaje.
- Una segunda etapa de 1327 a 1337, dominada por la presencia del didactismo, de la conciencia nobiliaria y de la justificación personal redactada en un perido turbulento de enfrentamientos políticos en los que la escritura sirve para seguir mostrando su valía. En esta etapa don Juan Manuel, como ejemplo de cortesía nobiliaria, traza la teoría y la práctica de las obligaciones del estado nobiliario.
- Una tercera etapa, desde 1338 tras la derrota política ante Alfonso XI, caracterizada por la ejemplaridad y las referencias autobiográficas con las que fija la memoria de su linaje, alterando la historia en perjuicio del rey y preparando su salvación mediante la devoción mariana.

De su primera etapa conservamos la *Crónica abreviada* en la que condensa la *Estoria de España* alfonsí para deducir de la memoria del pasado la importancia de su figura en la presente historia de Castilla. En el *Libro de la caça*, propio de la literatura cinegética del ocio cortesano, aprovecha para destacar la preeminencia de su linaje mediante el relato de diversas anécdotas de caza. Cierra la etapa el *Libro del caballero y el escudero* (del que se han perdido trece capítulos) que traza una reflexión nobiliaria sobre la caballería siguiendo el modelo de "fabiella" de preguntas y respuestas de modelo dominico. En la obra un caballero anciano (trasunto de don Juan Manuel) educa a un caballero novel sobre los saberes necesarios para cumplir las obligaciones del estado nobiliario y encontrar a Dios.

La segunda etapa se abre con una obra que refleja los desórdenes morales y políticos con los que se enfrentará de 1327 a 1332, el *Libro de los Estados*. La obra recoge veintidós justificaciones personales y traza la organización social ideal de una sociedad medieval dominada por

los privilegios de la nobleza. El libro, articulado como un regimiento de príncipes, ofrece como programa político la labor pacificadora que el propio don Juan Manuel puede desempeñar en la Castilla de su tiempo. El *Conde Lucanor* (1335) cierra este periodo de creación con una obra dedicada a la formación de los nobles con el fin de que sepan salvar el alma manteniendo las obligaciones propias de su estado.

La tercera etapa está constituida por tres libros. En el *Libro infinido* (1336-1337) la formación nobiliaria se dirige a su hijo Fernando Manuel en forma de castigos como los realizados por Sancho IV. Don Juan Manuel transmite a su hijo su entendimiento linajístico como miembro de un estatus y una situación de privilegio en la Castilla del XIV. En el periodo de 1342 a 1345, sometido a Alfonso XI, escribe don Juan Manuel el *Libro de las tres razones o Libro de las armas* en el que prueba razonadamente la superioridad de su linaje sobre el del rey Alfonso XI. Para ello altera la historia defendiendo que la dinastía reinante está maldita frente al infante don Manuel, su padre, quien había sido elegido por Fernando III como auténtico representante de su linaje real. El *Tractado de la Asunción,* posterior a 1342, es una sincera pieza de devoción mariana en la que muestra su espiritualidad de influencia dominica y su poder nobiliario puesto al servicio de la defensa del dogma asuncionista.

Junto a estas obras conservadas, tenemos noticia de diversas obras perdidas. A la primera etapa se vinculan una perdida *Crónica complida* y un tratado sobre la condición nobiliaria titulado *Libro de la caballería*. A la segunda etapa pertenecería dos obras propias del oficio del noble. La primera de ellas, el *Libro de los engeños,* tiene que ver con su oficio de caballero, al tratar sobre diversas máquinas de guerra. El segundo, el perdido *Libro de los cantares*, mostraría su cortesía como trovador, quizás con composiciones en gallego-portugués. A la última etapa se vinculan sus perdidas *Reglas del trovar* que prueban su maestría nobiliaria, no solo en la teoría sobre la nobleza y obligaciones de su estado, sino en la retórica propia del gay saber con el que el noble muestra su cortesía y nobleza en la corte.

Por último, cabe advertir en las obras más representativas de cada uno de sus periodos que la obra de don Juan Manuel supone una profunda revisión de la cultura alfonsí. En un primer lugar, como muestra su *Crónica abreviada*, don Juan Manuel revisa el legado alfonsí actualizándolo en su nuevo marco de cortesía nobiliaria y de exaltación de su linaje. En segundo lugar, se revisa el programa de formación alfonsí sustituyendo su regalismo por una nobleza cortés que se muestra orgullosa de su estado y autónoma en su ejercicio de gobierno, primando los intereses del linaje sobre los intereses del reino. Ello es patente en la formación nobiliaria desarrollada en el *Conde Lucanor*. Por último, en su etapa final, representada en el *Libro de las tres razones*, revisa la legitimidad postalfonsí reivindicando un preeminencia de su linaje sobre la rama que ocupaba la corona de Castilla.

3.2. El *Conde Lucanor*

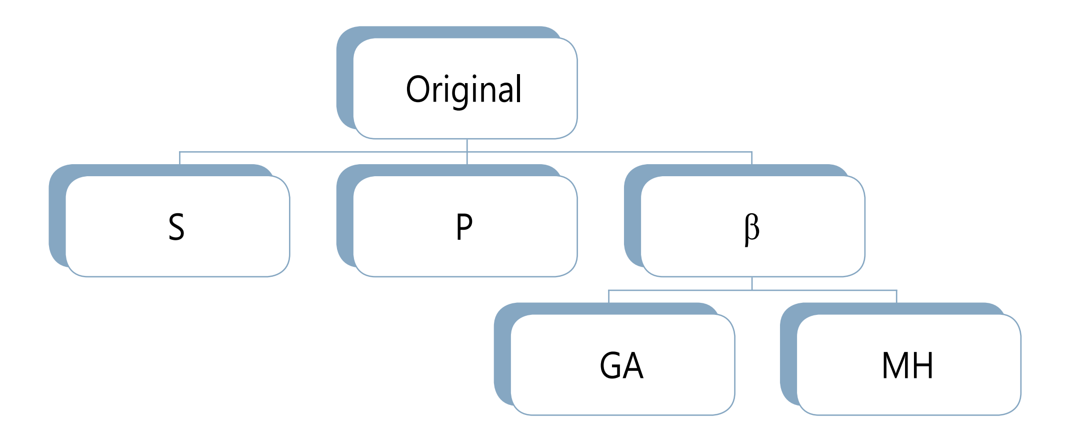
A. Transmisión y composición

El *Conde Lucanor* se ha transmitido en un códice que conserva de forma conjunta la mayoría de las obras de don Juan Manuel, el códice S (ms 6376 de la Biblioterca Nacional de Madrid) del siglo XV y en seis testimonios en los que la obra se reproduce de forma individual:

- El códice P o Códice de Puñonrostro del siglo XV (ms 15 de la Real Academia Española).
- El códice H de la Real Academia de la Historia (ms 9-29-4/5893).

- Los códices M (ms 4236) y G (ms.18415) de la Biblioteca Nacional de Madrid.
- El códice O de la Biblitoeca Menéndez Pelayo de Santander (ms. M-92 B).
- El testimonio A impreso en la edición que de la obra hizo Argote de Molina, en Sevilla, el año 1575.

Con estos testimonios se puede trazar el siguiente stemma:



S y P son los dos testimonios más cercanos al original. S suele ser el texto base utilizado por las ediciones críticas por presentar un estado de lengua más antiguo y por tener la mayor extensión de texto conservado. Sin embargo, los editores suelen complementar el texto de S con G, copia humanista que ofrece a menudo lecturas más correctas. Por su parte, P ofrece un testimonio innovador, ya que moderniza el lenguaje, aunque su arquetipo ha sufrido menos correcciones que el de S, por lo que en muchas ocasiones sus lecturas están más cercanas al original.

Tal como se edita en la actualidad, el *Conde Lucanor* se compone de cinco partes. La primera y más extensa es una colección de ejemplos. Las partes segunda, tercera y cuarta acogen una colección de proverbios. La parte quinta es un tratado religioso. Solo S y G conservan las cinco partes, pues el resto de testimonios solo transmite la primera parte, esto es, la colección de ejemplos. En su explicit la obra se fecha en 1335.

El estudio de estos testimonios ha llevado a la crítica a diseñar un proceso de composición de la obra en tres momentos diferentes. En un primer momento el libro, que hoy está compuesto por cinco partes, tendría redactada solo la primera que se difundiría mediante copias. En 1335 se le añadió una ampliación por lo que la obra tendría las cuatro primeras partes actuales. Esta versión ampliada se difundiría en un conjunto de copias que darían lugar a un primer original (O_1). Al final de su vida don Juan Manuel dispuso el texto completo de la obra, añadiendo su V parte, sobre su ejemplar de 1335 configurando el original (O_2) que contendría las cinco partes actuales y mantendría esta fecha.

B. Estructura del libro y géneros didácticos medievales

En la actualidad el *Conde Lucanor* se articula en cinco partes que responden a tres géneros propios y representativos de la prosa didáctica medieval. La crítica suele denominarlas:

- *Libro de los exemplos.* Ocupa la primera parte de la obra y es una colección de exempla que contiene cincuenta ejemplos más uno añadido de discutida autoría (el LI que solo copia S). La obra en su conjunto es ejemplo de la moral nobiliaria con la que ha de comportarse el noble en el siglo XIV. Por ello los ejemplos se dedican a ejemplificar casos de estado y de gobierno.

- *Libro de los proverbios*. Comprende las partes II, III y IV. Es una colección de sentencias que promete cien (aunque incluye 98), cincuenta (pero conserva 49) y treinta (aunque incluye 29). La obra ofrece un conjunto de máximas de moral sapiencial en las que se despliega el saber sotil y el buen entendimiento propios del ingenio cortesano.
- *Tratado del salvamiento del alma*. Ocupa la parte V. Es un tratado de moral religiosa dedicado a preparar al noble para asegurar la salvación de su alma.

La intención formativa que tiene el *Conde Lucanor* la subraya el anteprólogo que, desde el punto de vista de un receptor de la época, explicita su significado:[6]

> Este libro fizo don Joán, fijo del muy noble infante don Manuel, deseando que los omnes fiziessen en este mundo tales obras que les fuessen aprovechosas de las onras y de las faziendas y de sus estados, y fuessen más allegados a la carrera por que pudiessen salvar las almas. Y puso en él los enxiemplos más aprovechosos que él sopo de las cosas que acaecieron, por que los omnes puedan fazer esto que dicho es. Y sería maravilla si de cualquier cosa que acaezca a cualquier omne, non fallare en este libro su semejança que acaeció a otro.

Como hace explícito este anteprólogo el *Conde Lucanor* pretende ser un compendio de enseñanzas para que el noble tome conciencia de su propio estado nobiliario y alcance un conjunto de herramientas que le permita el correcto gobierno de su persona, patrimonio y linaje, esto es, para provecho "de las onras y de las faziendas y de sus estados, y fuessen más allegados a la carrera por que pudiessen salvar las almas". Para ello utiliza los tres géneros didácticos de mayor utilidad en su época: "dígovos que non quiero fablar ya en este libro de enxiemplos, nin de proverbios, mas fablar he un poco en otra cosa que es muy más provechosa". Las colecciones de ejemplos y de sentencias son los géneros básicos de la formación de nobles alfonsí, por lo que los utiliza don Juan Manuel para formarlos en las obligaciones propias de su condición social con el fin de proponer una cortesía nobiliaria alternativa a la propuesta desde las cortes reales regalistas (Alfonso X y Alfonso XI) o molinistas (Sancho IV y Fernando IV). Junto a estos dos géneros de "exemplios et proverbios", don Juan Manuel para tratar "otra cosa que es muy más provechosa", esto es, para tratar de la salvación del alma recurrirá al género de contenido religioso por excelencia: el tratado, que en el siglo XIII solía desarrollarse en latín.

En los tres casos, como señala en el prólogo, don Juan Manuel escribe con una clara conciencia de autoría y de originalidad:

> Por ende, yo, don Joán, fijo del infante don Manuel, adelantado mayor de la frontera y del regno de Murcia, fiz este libro compuesto de las más apuestas palabras que yo pude.

La unidad de la obra formalmente se consigue mediante tres recursos: a) un mismo marco narrativo; b) una unidad elocutiva que suma el contenido de las distintas partes dentro de un programa formativo común; c) y un cierre explícito de la obra.

El marco narrativo utilizado para articular la obra, tanto en su colección de ejemplos, como en la de sentencias y en la inserción del

6 Tomamos los textos de *El conde Lucanor* de la edición que Carlos Alvar y Sarah Finci han realizado para *Aula Medieval* 4 (2014) en el portal Parnaseo: http://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/AulaMedieval.php?valor=obras&lengua=es

tratado religioso, es el de preguntas y respuestas entre un noble y su consejero:

> Y pues el prólogo es acabado, de aquí adelante començaré la manera del libro, en manera de un grand señor que fablava con un su consegero. Y dizían al señor, conde Lucanor, y al consegero, Patronio.

La unidad elocutiva que entiende la suma de las distintas partes como una enseñanza común la explicita Patronio en la presentación de la V parte y en su conclusión. Al comienzo de esta parte, el consejero resume el programa formativo realizado en las cuatro partes anteriores de ejemplos y sentencias y propone su continuidad atendiendo a una nueva materia que lo complementa:

> Et pues tantas cosas son escriptas en este libro sotiles et oscuras et abreviadas, por talante que don Johan ovo de complir talante de don Jaime, dígovos que non quiero fablar ya en este libro de enxiemplos, nin de proverbios, mas fablar he un poco en otra cosa que es muy más aprovechosa.

Por último, esta unidad del proyecto formativo se refuerza en la conclusión de la quinta parte donde también da por acabado este proyecto que incluye ejemplos y proverbios de forma unitaria en el cierre final del libro:

> Agora, señor conde Lucanor, demás de los enxiemplos y proverbios que son en este libro, vos he dicho assaz a mi cuidar para poder guardar el alma y aun el cuerpo y la onra y la fazienda y el estado, y, loado a Dios, segund el mio flaco entendimiento, tengo que vos he complido y acabado todo lo que vos dixe.
>
> Y pues assí es, en esto fago fin a este libro.

A este cierre explícito se le añade un colofón que fecha la obra en 1335 (aunque en su cómputo indica el año de 1373 de la era hispánica):

> Y acabolo don Joán en Salmerón, lunes, XII días de junio, era de mil y CCC y LXX y tres años.

C. El *Libro de los exemplos*

El *Libro de los exemplos* o primera parte del *Conde Lucanor* se compone de cincuenta ejemplos, tal y como indica el propio don Juan Manuel: "en la primera parte deste libro en que ha çincuenta enxiemplos que son muy llanos et muy declarados". De hecho, el *Libro* presenta su unidad estructural con un prólogo que, más que una introducción a la obra en su conjunto, justifica la realización de una colección de ejemplos subrayando su valor como herramienta didáctica para la formación:

> y entre las palabras entremetí algunos exiemplos de que se podrían aprovechar los que los oyeren. Y esto fiz segund la manera que fazen los físicos, que quando quieren fazer alguna melizina que aproveche al fígado, por razón que naturalmente el fígado se paga de las cosas dulces, mezcla[n] con aquella melezina que quiere[n] melezinar el fígado, açúcar o miel o alguna cosa dulce; y por el pagamiento que el fígado á de la cosa dulce, en tirándola para sí, lieva con ella la melezina quel á de aprovechar. Y esso mismo fazen a cualquier miembro que aya mester alguna melezina, que siempre la dan con alguna cosa que naturalmente aquel miembro la aya de tirar a sí. Y a esta semejança, con la merced de Dios, será fecho este libro, y los que lo leyeren [si por] su voluntad tomaren plazer de las cosas provechosas que ý fallaren, será bien; y aun los que lo tan bien non entendieren, non podrán escusar que, en leyendo el libro, por las palabras falagueras y apuestas que

> en él fallarán, que non ayan a leer las cosas aprovechosas que son ý mezcladas, y aunque ellos non lo dese[e]n, aprovechar se an d'ellas, así como el fígado y los otros miembros dichos se aprovechan de las melezinas que son mezcladas con las cosas de que se ellos pagan. Y Dios, que es complido y complidor de todos los buenos [fechos], por la su merced y por la su piadat, quiera que los que este libro leyeren, que se aprovechen d'él a servicio de Dios y para salvamiento de sus almas y aprovechamiento de sus cuerpos; así como Él sabe que yo, don Joán, lo digo a essa entención.

En el ejemplo L se subraya la unidad de la colección al cerrarla de forma explícita:

> Agora, señor conde Lucanor, vos he respondido a esta pregunta que me feziestes y con esta repuesta vos he respondido a cincuenta preguntas que me avedes fecho. Y avedes estado en ello tanto tiempo, que só cierto que son ende enojados muchos de vuestras compañas, y señaladamente se enojan ende los que non an muy grand talante de oír nin de aprender las cosas de que se pueden mucho aprovechar. Y contéceles como a las vestias que van cargadas de oro, que sienten el peso que lievan a cuestas y non se aprovechan de la pro que ha en ello. Y ellos sienten el enojo de lo que oyen y non se aprovechan de las cosas buenas y aprovechosas que oyen. Y por ende, vos digo que lo uno por esto, y lo ál por el trabajo que he tomado en las otras respuestas que vos di, que vos non quiero más responder a otras preguntas que vós fagades, que en este enxiemplo [...] vos quiero fazer fin a este libro.
>
> El conde tovo este por muy buen enxiemplo. Y cuanto de lo que Patronio dixo que non quería quel feziessen más preguntas, dixo que esto fincasse en cómo se pudiesse fazer.

Sin embargo, el códice S incluye un nuevo cuento, el LI, que la mayor parte de la crítica no considera obra de don Juan Manuel, aunque por su estilo y contenido se ajusta al resto de la colección. Para encajarlo, S realiza una interpolación en el final del ejemplo L haciendo que Patronio concluya diciendo "que en este enxiemplo *y en otro que se sigue adelante d'este* vos quiero fazer fin a este libro". Curiosamente, con este añadido, el autor cerraría su colección en el final del penúltimo ejemplo y no en el último, con una clara ruptura del proceso compositivo. No obstante, este tipo de añadidos (quienes defiende la autoría de don Juan Manuel afirman que el ejemplo se añadiría junto con el tratado V) se ha dado en algunas colecciones medievales, como vimos que ocurría con el doble cierre de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo.

Sea o no de don Juan Manuel el ejemplo LI, la variada temática y la diversidad de estructuras narrativas de la colección presentan además de sus marcas de inicio y de cierre dos elementos de unidad: la intención didáctica unitaria de formación de nobles (que analizaremos en el apartado 2.3.d) y el marco del consejo. Este marco hace que la obra sea un diálogo entre el conde Lucanor y su consejero que se jalona en tres momentos significativos de la obra protagonizados por Saladino: los ejemplos I, XXV y L. En ellos, situados al principio, mitad y final de la colección, se subraya la importancia del consejero en el gobierno del noble; por ello, cabe considerarlos como prólogo, eje y epílogo de ella.

El uso de los ejemplos, dentro del proyecto formativo común del *Conde Lucanor* responde a la intención de don Juan Manuel de mantener dos registros expresivos, el "declarado" de los ejemplos, y el más "oscuro" de los proverbios. En el *Razonamiento que face don Juan por amor de don Jaime, señor de Xérica* que sirve de prólogo a

la colección de sentencias que forman las partes II, III y IV del *Conde Lucanor*, don Juan Manuel define la función que el estilo declarado de los ejemplos cumple en su proyecto formativo para asegurar la mejor comprensión de sus enseñanzas por parte de unos receptores "que non fuesen muy letrados":

> Después que yo, don Joán, fijo del muy noble infante don Manuel, adelantado mayor de la frontera y del regno de Murcia, ove acabado este libro del conde Lucanor y de Patronio que fabla de enxiemplos, y de la manera que avedes oído, segund parece por el libro y por el prólogo, fizlo en la manera que entendí que sería más ligero de entender. Y esto fiz porque yo non só muy letrado y queriendo que non dexassen de se aprovechar d'él los que non fuessen muy letrados, assí como yo, por mengua de lo seer, fiz la razones y enxiemplos que en el libro se contienen assaz llanas y declaradas.

Junto a esta colección de LI cuentos, el *Libro de los ejemplos* incluye un moraleja en verso, en pareados (salvo cuatro cuartetas y un refrán), con lo que contamos con una producción poética de carácter sapiencial de 51 breves poemas, ejemplo casi único de la poesía cortesana castellana de la primera mitad del XIV.

D. El *Libro de los proverbios*

El segundo género utilizado es la colección de sentencias. Esta colección se presenta al inicio de la segunda parte mediante el *Razonamiento que face don Juan por amor de don Jaime, señor de Xérica* que es su prólogo ("Et pues el prólogo es acabado en que se entiende la razón porque este libro cuido componer en esta guisa, daquí adelante començaré la manera del libro"). El *Razonamiento* nos informa de que don Juan Manuel, aunque mantiene el contenido desarrollado en el *Libro de los exemplos,* cambia en este nuevo *Libro de los proverbios* su estilo para responder al gusto cortesano de su amigo:

> Y porque don Jaime, señor de Xérica, que es uno de los omnes del mundo que yo más amo y por ventura non [amo] a otro tanto como a él, me dixo que querría que los mis libros fablassen más oscuro, y me rogó que si algund libro feziesse, que non fuesse tan declarado. Y só cierto que esto me dixo porque él es tan sotil y tan de buen entendimiento, y tiene por mengua de sabiduría fablar en las cosas muy llana y declaradamente.
>
> Y lo que yo fiz fasta agora, fizlo por las razones que desuso he dicho, y agora que yo só tenudo de complir en esto y en ál cuanto yo pudiesse su voluntad, fablaré en este libro en las cosas que yo entiendo que los omnes se pueden aprovechar para salvamiento de las almas y aprovechamiento de sus cuerpos y mantenimiento de sus onras y de sus estados. Y comoquier que estas cosas non son muy sotiles en sí, assí como si yo fablasse de la ciencia de teología, o metafísica, o filosofía natural, o aun moral, o otras ciencias muy sotiles, tengo que me cae más, y es más aprovechoso segund el mio estado, fablar d'esta materia que de otra arte o ciencia. Y porque estas cosas de que yo cuido fablar non son en sí muy sotiles, diré yo, con la merced de Dios, lo que dixiere por palabras que los que fueran de tan buen entendimiento como don Jaime, que las entiendan muy bien, y los que non las entendieren non pongan la culpa a mí, ca yo non lo quería fazer sinon como fiz los otros libros, mas pónganla a don Jaime, que me lo izo assí fazer, y a ellos, porque lo non pueden o non quieren entender.

Frente al estilo "declarado" de los ejemplos, apto para los "non letrados", el nuevo estilo "más oscuro" se dedica a un receptor "de buen entenimiento". Este receptor, ejemplificado en don Jaime de

Xérica, "es tan sotil y tan de buen entendimiento, y tiene por mengua de sabiduría fablar en las cosas muy llana y declaradamente". Responde así al perfil del cortesano amante del trovar clus de la poesía trovadoresca, que entiende oscuridad como sinónimo de sabiduría e ingenio. Por ello, tanto la expresión poética cortesana como los proverbios manuelinos tenderán a dificultar la comprensión del texto mediante un retoricismo que oscurezca su sentido, de manera que solo esté al alcance del receptor sotil, como don Jaime de Xérica, que es capaz de comprender las agudezas cortesanas. Tanto la poesía cancioneril del siglo XV como don Juan Manuel van a utilizar el retoricismo conceptista para oscurecer sus sentencias:

a) –Non es de buen seso el que cuida entender por su entendimiento lo que es sobre todo entendimiento.

[...]

b) –Si el fecho faz grand fecho y buen fecho y bien fecho, non es grand fecho. El fecho es fecho cuando el fecho faze el fecho; es grand fecho y bien fecho si el non fecho faz grand fecho y bien fecho.

[...]

c) –Lo caro es caro, cuesta caro, guárdasse caro, acábalo caro; lo rehez es rehez, cuesta rehez, gánase rehez, acábalo rehez; lo caro es rehez, lo rehez es caro.

[...]

d) –Fuerça non fuerça a fuerça; fuerça desfaz con fuerça, a vezes mejor sin fuerça; non se [dize] bien: fuerça a vezes presta la fuerça; do se puede escusar, non es de provar fuerça.

El léxico abstracto y el juego de palabras que potencia la ambigüedad y la polisemia ("entender" y "entendimiento", "fecho", "caro" y "rehez", "fuerça") desarrollan estas máximas aplicables a cualquier comportamiento humano: a) No es inteligente quien pretende comprender con su entendimiento lo que sobrepasa la capacidad de cualquier entendimiento posible; b) Si el hecho no es una gran empresa ni buena ni bien realizada, no es gran hecho (esto es, digna de mérito); el hecho es un hecho notable cuando su realización se hace de forma meritoria; es gran hecho y bien realizado si lo que no se ha hecho voluntariamente tiene como resultado un suceso notable y positivo; c) Lo valioso es difícil, cuesta caro, se conserva con dificultad, se obtiene difícilmente; lo vil es barato, cuesta barato, se conserva sin dificultad, se obtiene fácilmente; lo valioso es barato, lo vil es caro; d) La necesidad no fuerza a usar la fuerza; a veces es mejor solución no utilizar la fuerza; no se dice bien (no es verdad) que la necesidad a veces dé la fuerza; donde se puede evitar no hay que usar la fuerza.

Por otro lado, la oscuridad se pretenderá intensificar mediante el forzado hipérbaton de la frase agravado con elipsis:

a) –En el medrosas deve señor idas primero y las apressuradas ser sin el que saliere lugar, empero fata grand periglo que sea.

[...]

b) –Non la salut siente nin el bien, el siente se contrario.

[...]

c) –Más tiempos aprovecha paral continuado deleite, que a la fazienda pensamiento [y] alegría.

Ordenadamente las expresiones serían: a) "El señor debe ser el primero que saliere en las medrosas e apresuradas idas, empero [sobre todo] hasta que sea el lugar sin gran peligro"; b) "Non siente la salud ni el bien (qui no) siente su contrario"; c) "A la fazienda más aprovechan tiempos paral pensamiento que continuado deleyte e alegría".

Aunque las sentencias difieren de los ejemplos en su estilo y en el carácter general de su moralización, ya que es sapiencial y general, para el autor guardan una unidad profunda con la primera parte de los ejemplos. Y así lo manifiesta en la transición entre la segunda y la tercera serie de sentencias:

> y pues en la segunda parte ha cient proverbios y algunos fueron yacuanto oscuros y los más, assaz declarados; y en esta tercera parte puse cincuenta proverbios, y son más oscuros que los primeros cincuenta enxiemplos, nin los cient proverbios. Y así, con los enxiemplos y con los proverbios, hevos puesto en este libro dozientos entre proverbios y enxiemplos, y más: ca en los cincuenta enxiemplos primeros, en contando el enxiemplo, fallaredes en muchos lugares algunos proverbios tan buenos y tan provechosos como en las otras partes d'este libro en que son todos proverbios. Y bien vos digo que cualquier omne que todos estos proverbios y enxiemplos sopiesse, y los guardasse y se aprovechasse d'ellos, quel cumplían assaz para salvar el alma y guardar su fazienda y su fama y su onra y su estado.

Don Juan Manuel suma a las 150 sentencias de su colección (que aumentará con treinta nuevas en su cuarta parte) las 50 provenientes de los *viessos* de sus exiemplos, así como otras sentencias incluidas en sus relatos ejemplares o la solución de Patronio a los casos planteados por el conde Lucanor. Pero esta relación no solo se da por la presencia de sentencias en ambas partes, sino que también se da porque ambos géneros sapienciales, ejemplos y sentencias, responden a una misma intención formativa: "cualquier omne que todos estos proverbios et enxiemplos sopiesse, et los guardasse et se aprovechasse dellos, quel' cumplían assaz para salvar el alma et guardar su fazienda et su fama et su onra et su estado". En este sentido, ha de tenerse en cuenta que las obligaciones de fama, honra y estado en el siglo XIV solo afectan a la clase nobiliaria, por lo que el receptor de la obra, tanto en sus ejemplos como en sus sentencias, siempre es la nobleza castellana.

La colección de sentencias se articula en tres grupos que conforman la segunda, tercera y cuarta parte del *Conde Lucanor*. Se unen entre sí por el marco en el que Patronio presenta ante el conde Lucanor la función didáctica de sus consejos y le solicita descanso, ante lo que el conde le insiste en que siga su proceso de formación. Este mínimo marco narrativo esconde tras de sí una progresiva intensificación del estilo oscuro de las sentencias, que jalona Patronio en sus diferentes intervenciones. Con referencia a la primera serie de sentencias el estilo se presenta como de expresión declarada, similar a la de los ejemplos ("yo vos fablé fasta agora") aunque en un género distinto ("non por essa manera que en el otro libro ante déste"). El nuevo género de la sentencia exige una expresión abreviada que oscurece la claridad inicial ("començé a fablar en este libro más avreviado et más oscuro que en el otro"). En este proceso de oscurecimiento la segunda serie reconoce que junto a la expresión declarada va a intensificarse la oscura:

> y pues en la segunda parte ha cient proverbios y algunos fueron yacuanto oscuros y los más, assaz declarados; y en esta tercera parte puse cincuenta proverbios, y son más oscuros que los primeros cincuenta enxiemplos, nin los cient proverbios.

Culmina el oscurecimiento formal la tercera serie de sentencias de la que dirá Patronio:

> y por afincamiento que me feziestes ove de poner en estos postremeros treínta proverbios algunos tan oscuramente que será marabilla si bien lo[s] pudierdes entender, si yo o alguno de aquellos a qui lo[s] yo mostré non vos lo[s] declarare.

Con esta serie se cierra el *Libro de los proverbios* en los que el autor despliega el saber sapiencial del gusto de los sotiles cortesanos del XIV ya que “tantas cosas son escritas en este libro sotiles y oscuras y abreviadas, por talante que don Joán ovo de complir talante de don Jaime”.

E. El *Tratado de la salvación del alma*

Frente a los dos libros anteriores, el tercer libro del *Conde Lucanor* carece de prólogo. Se inserta en la obra como continuación del marco formativo en el que Patronio viene recogiendo las distintas series de sentencias al conde Lucanor, indicando bruscamente que cambia de género: “dígovos que non quiero fablar ya en este libro de enxiemplos, nin de proverbios, mas fablar he un poco en otra cosa que es muy más provechosa”.

Con esta indicación Patronio no solo cambia el tema de la obra, sino su género. De los géneros de marco dialogado de preguntas y respuestas que son las colecciones de ejemplos y sentencias, pasa al género expositivo del tratado, en el que solo existe un interlocutor: el autor que adoctrina a los receptores mediante la exposición estructurada y razonada de su contenido.

La nueva materia que se promete, “muy más aprovechosa”, es de contenido religioso ya que “sabedes que cuanto las cosas spirituales son mejores et más nobles que las corporales”. Sin embargo, como reconoce el autor al final de esta última parte, las tres unidades estructurales de las que se compone el *Conde Lucanor* (ejemplos, sentencias y tratado) tienen un contenido común: “guardar el alma et aun el cuerpo et la onra et la fazienda et el estado”. Por ello, no es extraño que en su exposición doctrinal Patronio haga referencias a otras partes del *Conde Lucanor* como componentes de la misma obra:

> Y si quisiéredes saber cómo fue esto d’este senescal, fallarlo hedes en este libro en el capítulo XLº.
>
> [...]
>
> Y porque en este libro non está escrito este enxiemplo, contarvos lo he aquí, y non escrivo aquí el enxiemplo del senescal porque está escrito, como desuso es dicho.
>
> [...]
>
> Y siempre el Diablo, que travaja cuanto puede en guisar que los omnes dexen la carrera de Dios por las cosas del mundo, guisa de les dar tal galardón –como [se] cuenta en este libro en el capítulo tal– que dio el Diablo a don Martín, que era mucho su amigo.

El género de tratado se caracteriza porque tiene un desarrollo expositivo de un tema de forma ordenada y sistemática. En este sentido, Patronio guía explícitamente a su receptor a lo largo de la obra para que sepa en cada momento el tema que se trata y el orden de su argumentación. Por ello, al principio del tratado indica su tema: “Et para seer las almas guardadas ha mester muchas cosas, et entendet que en dezir guardar las almas, non quiere ál dezir sinon fazer tales obras porque se salven las almas”.

El tema se desarrollará mediante un planteamiento inicial que hace explícito el tratadista, a fin de que se siga con claridad su argumentación:

> Pero devedes saber que para ganar la gloria del Paraíso, que ha [de] guardarse omne de malas obras, que mester es de fazer buenas obras, y estas buenas obras para guardar las almas y guisar que vayan a Paraíso ha mester ý estas cuatro cosas: la primera, que aya omne [fee] y biva en ley de salvación; la segunda, que desque es en tiempo para lo entender, que crea toda su ley y todos sus artículos y que non dude en ninguna cosa d'ello; la tercera, que faga buenas obras y a buena entención por que gane el Paraíso: la cuarta, que se guarde de fazer malas obras por que sea guardada la su alma de ir al Infierno.

En su desarrollo el autor no será tan ordenado, pues agrupará las dos primeras condiciones en la explicacion de un auténtico credo cristiano en el que resume los principales artículos de fe:

> en aquel libro, vos digo assaz de las dos cosas primeras que convienen para salvamiento de las almas, que son: la primera, que aya omne [fee] y viva en ley de salvación; y la segunda, que crea toda su ley y todos sus artículos y que non dude en ninguno d'ellos.

Tras ello, y antes de referirse a las condiciones tercera y cuarta, introduce un excurso de gran valor doctrinal:

> Pero ante que fable en estas dos maneras –cómo se puede y deve omne guardar de fazer malas obras para escusar las penas del Infierno, y fazer las buenas para ganar la gloria del Paraíso- diré un poco cómo es y cómo puede seer que los Sacramentos sean verdaderamente assí como lo tiene la Santa Eglesia de Roma.

Concluido el excurso vuelve a su orden inicial de exposición:

> pues esta razón es acabada assí como la yo pude acabar, tornaré a fablar de las dos maneras en cómo se puede omne, y deve, guardar de fazer malas obras para se guardar de ir a las penas del Infierno, y podrá fazer y fará buenas obras para la gloria del Paraíso.

Terminada su explicación, que ilustra con un ejemplo sobre el mal obrar que podemos titular *El Caballero y su hijo escudero,* agota la materia propuesta por lo que amplía su enseñanza atendiendo a prevenir el pecado más propio de la nobleza, la soberbia, con el fin de garantizar su salvación:

> Agora, señor conde Lucanor, vos he dicho las maneras por que yo entiendo que el omne puede guisar que vaya a la gloria del Paraíso y sea guardado de ir a las penas del Infierno. Y aún por que entendades cuánto engañado es el omne en fiar del mundo, nin tomar loçanía, nin sobervia, nin poner grand esperança en su onra, nin en su linage, nin en su riqueza, nin en su mancebía, nin en ninguna buena andança que en [e]l mundo pueda aver, fablarvos he un poco en dos cosas por que entendades que todo omne, que buen entendimiento oviesse devía fazer esto que yo digo.
>
> La primera, qué cosa es el omne en sí; y quien en esto cuidare entendrá que non se deve el omne mucho preciar; la otra, qué cosa es mundo y cómo passan los omnes en él, y qué galardón les da de lo que por él fazen. Quien esto cuidare, si de buen entendimiento fuere, entendrá que non debría fazer por él cosa por que perdiesse el otro, que dura sin fin.

Esta preocupación por un receptor nobiliario no solo se da en la naturaleza del pecado más combatido en la obra, sino que se

reconoce de forma explícita en el resumen final en el que de los tres posibles comportamientos morales ante el mundo, don Juan Manuel se siente más identificado con el segundo: la salvación cumpliendo las propias obligaciones del estado nobiliario, tal y como ya indicase en el ejemplo III y otros numerosos lugares del libro:

> La primera manera, de los que ponen todo su talante y su entendimiento en las cosas del mundo, ciertamente estos son tan engañados y fazen en ello tan sin razón y tan grand su daño y tan grand poco seso, que non ha omne en [e]l mundo que complidamente lo pudiesse dezir [...]
>
> Otrosí, los que passan en el mundo codiciando fazer por que salven las almas, pero non se pueden partir de guardar sus onras y sus estados, estos tales pueden errar y pueden acertar en lo mejor; ca si guardaren todas estas cosas que ellos quieren guardar, guardando todo lo que cumple para salvamiento de las almas, aciertan en lo mejor y puédenlo muy bien fazer; ca cierto es que muchos reis y grandes omnes y otros de muchos estados guardaron sus onras y mantenieron sus estados, y, faziéndolo todo, sopieron obrar en guisa que salvaron las almas y aun fueron santos, y tales como estos non pudo engañar el mundo, nin les ovo a dar el galardón que el mundo suele dar a los que non ponen su esperança en ál sinon en él, y estos guardan las dos vidas que dizen activa y contemplativa.
>
> Otrosí, los que passan en este mundo teniéndose en él por estraños y no[n] ponen su talante en ál sinon en las cosas por que mejor puedan salvar las almas, sin duda estos escogen la mejor carrera; y digo, y atrévome a dezir que, cierto, estos escogen la mejor carrera, porque d'esta vida se dize en l' Evangelio que María escogió la mejor parte la cual nuncal sería tirada. Y si todas las gentes pudiessen mantener esta carrera, sin dubda esta sería la más segura y la más aprovechosa para aquellos que lo guardassen; mas, porque si todos lo fiziessen sería desfazimiento del mundo, y Nuestro Señor non quiere del todo que el mundo sea de los omnes desamparado, por ende non [se] puede escusar que muchos omnes non passan en [e]l mundo por estas tres maneras dichas.
>
> Mas Dios, por la su merced, quiera que passemos nós por la segunda o por la tercera d'estas tres maneras, y que vos guarde de passar por la primera; ca cierto es que nunca omne por ella quiso passar que non oviesse mal acabamiento.

Hijo de su tiempo, don Juan Manuel ha de elogiar la vida de quienes la dedican al servicio de Dios retirándose del mundo (la tercera manera). Fijo del noble Infante don Manuel, alto miembro de la nobleza castellana, se siente obligado a "guardar sus onras y sus estados,", por lo que será la vía segunda la que prefiera y entienda necesaria para la salvación de la Castilla de su época ya que "Nuestro Señor non quiere del todo que el mundo sea de los omnes desamparado".

En este tratado, propio de su última etapa creativa, se da uno de sus rasgos característicos: la irrupción del autor mediante la autocita en el texto. Así ocurre en su referencia al *Libro de los estados:*

> Y, señor conde Lucanor, bien cred por cierto que todas estas cosas, bien assí como los cristianos las creen, que bien assí son, mas los cristianos que non son muy sabios, nin muy letrados, créenlas simplemente como las cree la Santa Madre Eglesia y en esta fe y en esta creencia se salvan; mas, si lo quisierdes [saber] cómo es y cómo puede seer y cómo devía seer, fallarlo hedes más declarado que por dicho y por seso de omne se puede dezir y entender en [e]l libro que don Joán fizo a que llaman *De los Estados*.

Estas menciones no son meras referencias anecdóticas, sino que forman parte de un proyecto cultural en el que unas obras complementan a las otras, por lo que ajustan entre sí sus contenidos:

> Y esto diré aquí, porque non fabla en ello tan declaradamente en [e] l dicho libro que don Joán fizo.
>
> [...]
>
> mas, d'esta razón non vos fablaré más, que es ya puesto en otros logares assaz complidamente en otros libros que don Joán fizo.

Por último, el tratado se caracteriza por mantener una elocución conversacional muy cercana a la oralidad de las prácticas homiléticas. Cabe advertir este coloquialismo en el siguiente fragmento:

> Y pues esta razón es acabada assí como la yo pude acabar, tornaré a fablar de las dos maneras en cómo se puede omne, y deve, guardar de fazer malas obras para se guardar de ir a las penas del Infierno, y podrá fazer y fará buenas obras para la gloria del Paraíso.
>
> Señor conde Lucanor, segund desuso es dicho, sería muy grave cosa de se poner por escrito todas las cosas que omne devía fazer para se guardar de ir a las penas del Infierno y para ganar la gloria del Paraíso, pero quien lo quisiesse dezir abreviadamente podría dezir que para esto non ha mester ál sinon fazer bien y non fazer mal. Y esto sería verdat, mas porque esto sería, como algunos dizen, grand verdat y poco seso, por ende, conviene que –pues me atreví a tan grand atrevimiento de fablar en fechos que cuido que me non pertenecía segund la mengua del mio saber– que declare más cómo se pueden fazer estas dos cosas; por ende, digo assí: que las obras que omne ha de fazer para que aya por ellas la gloria del Paraíso, lo primero, conviene que las faga estando en estado de salvación. Y devedes saber que el estado de salvación es cuando el omne está en verdadera penitencia,...

En primer lugar, en el tratado se mezclan expresiones propias de composición escrita ("razón acabada", "segund desuso es dicho", "poner por escrito", "que declare") con formas propiamente conversacionales cuales son:

- La utilización de verba dicendi propios de la elocución oral como "fablar" y "decir", sobre todo utilizados en contextos de claro valor oral: "Por ende, digo assí".
- La constante presencia del receptor, a quien se apela en un falso diálogo in praesentia (ya que el receptor del tratado no está presente en su redacción, pero sí en su recepción que suele realizarse mediante la lectura pública en voz alta). En este caso se sigue fingiendo la conversación del marco entre Patronio y el conde Lucanor a quien se dirige ("Señor conde Lucanor") en una falsa apelación conversacional, pues el conde no le responde en ningún momento a lo largo del tratado. Más clara es la presencia del receptor en diversas aclaraciones del sentido o exhortaciones de comportamiento que realiza el tratadista como "Y devedes saber...". Estas apelaciones al receptor son muy comunes a lo largo de la obra, especialmente para asegurarse de su eficacia didáctica:

> Y assí podedes entender que por todas estas razones, todo omne de buen entendimiento que bien parasse mientes en todas sus condiciones, devía entender que non son tales de que se diviesse mucho preciar.

La fuerza del género lleva al autor a hacer que el coloquialismo de Patronio sobrepase el marco de la fingida conversación con su receptor, el Conde Lucanor, y abarque a todos los lectores de su libro:

> —Ciertamente, señor conde, quien quisiesse fablar en estas tres maneras complidamente, avría manera assaz para fazer un libro; mas, porque he tanto fablado, tomo recelo que vós y los que este libro leyeren me ternedes por muy fablador o tomaredes d'ello enojo, por ende non vos fablaré sinon lo menos que yo pudiere en esto, y fazervos he fin a este libro.

3.3. Las narraciones del Conde Lucanor

A. Estructura discursiva del ejemplo

Aunque los cincuenta y un ejemplos transmitidos en el *Conde Lucanor* responden a una gran variedad de fuentes, temas y complejidad narrativa, sin embargo todos presentan una misma estructura tópica en su desarrollo. Observémosla en la lectura de un ejemplo representativo como puede ser el ejemplo XIII:

Exemplo trezeno.

De lo que conteció a un omne que tomava perdizes

> Fablava otra vez el conde Lucanor con Patronio, su consegero, y díxole:
>
> —Patronio, algunos omnes de grand guisa, y otros que lo non son tanto, me fazen a las vegadas enojos y daños en mi fazienda y en mis gentes, y cuando son ante mí, dan a entender que les pesa mucho porque lo ovieron a fazer, y que lo non fizieron sinon con muy grand mester y con muy grant cuita y non lo pudiendo escusar. Y porque yo querría saber lo que devo fazer cuando tales cosas me fizieren, ruégovos que me digades lo que entendedes en ello.
>
> —Señor conde Lucanor —dixo Patronio—, esto que vós dezides que a vos contece, sobre que me demandades consejo, parece mucho a lo que conteció a un omne que tomava perdizes.
>
> El conde le rogó quel dixiesse cómo fuera aquello.
>
> —Señor conde —dixo Patronio—, un omne paró sus redes a las perdizes; y desque las perdizes fueron caídas en la ret, aquel que las caçava llegó a la ret en que yazían las perdizes; y assí como las iva tomando, matávalas y sacávalas de la red, y en matando las perdizes, dával el viento en los ojos tan recio quel fazía llorar. Y una de las perdizes que estaba biva en la red començó a dezir a las otras:
>
> — ¡Vet, amigas, lo que faze este omne! ¡Comoquiera que nos mata, sabet que á grant duelo de nós, y por ende está llorando!
>
> Y otra perdiz que estava ý, más sabidora que ella, y que con su sabiduría se guardara de caer en la red, respondiol assí:
>
> —Amiga, mucho gradesco a Dios porque me guardó, y ruego a Dios que guarde a mí y a todas mis amigas del que me quiere matar y fazer mal, y me da a entender quel pesa del mio daño.
>
> Y vós, señor conde Lucanor, siempre vos guardat del que vierdes que vos faze enojo y da a entender quel pesa por ello porque lo faze; pero si alguno vos fizier enojo, non por vos fazer daño nin desonra, y el enojo non fuere cosa que vos mucho empesca, y el omne fuer tal de que ayades tomado servicio o ayuda, y lo fiziere con quexa o con mester, en tales logares, conséjovos yo que cerredes el ojo en

> [e]llo, pero en guisa que lo non faga tantas vezes, dende se vos siga daño nin vergüença; mas, si de otra manera lo fiziesse contra vós, estrañadlo en tal manera por que vuestra fazienda y vuestra onra siempre finque guardada.
>
> El conde tovo por buen consejo este que Patronio le dava y fízolo assí y fallosse ende bien.
>
> Y entendiendo don Joán que este exiemplo era muy bueno, mandolo poner en este libro y fizo estos viessos que dizen assí:
>
> Quien te mal faz mostrando grand pesar,
> guisa cómo te puedas d'él guardar.
>
> [Y] la istoria d'este exiemplo es esta que se sigue:

La estructura tópica que presentan todos los ejemplos de *Libro* se articula en cuatro partes en las que se da un contraste entre elementos genéricos en sus contenidos más didácticos y ambientación concreta en sus elementos narrativos.

1. *El Caso*. El ejemplo comienza con una referencia al marco del diálogo ("Fablava otra vez el conde Lucanor con Patronio, su consegero"), tras la que el conde presenta a Patronio un caso genérico que le afecta como noble (que es responsable de su "fazienda" y de sus "gentes"):

   > Patronio, algunos omnes de grand guisa, y otros que lo non son tanto, me fazen a las vegadas enojos y daños en mi fazienda y en mis gentes, y cuando son ante mí, dan a entender que les pesa mucho porque lo ovieron a fazer, y que lo non fizieron sinon con muy grand mester y con muy grant cuita y non lo pudiendo escusar.

   Ha de advertirse las expresiones abstractas del caso: lo protagonizan los indefinidos "omnes de grand guisa y otros"; sus acciones son de carácter general e impreciso: "enojos et daños". Sin embargo, trazan un esquema lógico de comportamiento que se puede aplicar a multitud de situaciones concretas que reúnan los requisitos lógicos que se plantean en el caso. En el ejemplo las acciones de perjucio que cualquiera haga al noble con la condición de que den a entender "que les pesa mucho porque lo ovieron a fazer, y que lo non fizieron sinon con muy grand mester y con muy grant cuita y non lo pudiendo escusar". Esta situación genérica, explicada en términos lógicos de esquema de comportamiento general que cabe aplicar a todas las situaciones concretas que reúnan las condiciones señaladas, exige del noble una respuesta: "porque yo querría saber lo que devo fazer cuando tales cosas me fizieren". Esta necesidad de respuesta es la que solicita el consejo de Patronio que lo realiza en las dos partes siguientes. Según sea la índole del caso Patronio puede solicitar más información al conde antes de iniciar su consejo, con lo que el caso puede desarrollarse con mayor extensión y con un diálogo con varias intervenciones.

2. *Inserción del exemplo*. En un primer lugar Patronio responde a la petición de consejo vinculando el caso con el ejemplo que pretende narrar: "Señor conde Lucanor —dixo Patronio—, esto que vós dezides que a vos contece, sobre que me demandades consejo, parece mucho a lo que conteció a un omne que tomava perdizes". A solicitud del conde ("El conde le rogó quel dixiesse cómo fuera aquello") Patronio narra el ejemplo. Frente al carácter abstracto del caso, el ejemplo se desarrolla con un detallismo narrativo concreto. En el ejemplo narrado, aunque

el protagonista es indeterminado ("un omne"), sus acciones se precisan detalladamente con un costumbrismo que refleja una de las formas de caza de la época, la caza con red:

> un omne paró sus redes a las perdizes; y desque las perdizes fueron caídas en la ret, aquel que las caçava llegó a la ret en que yazían las perdizes; y assí como las iva tomando, matávalas y sacávalas de la red, y en matando las perdizes, dával el viento en los ojos tan recio quel fazía llorar.

El ejemplo continúa con el relato detallado de la reacción de las dos perdices que se individualizan en su situación y psicología mediante una antítesis ejemplar: "Y una de las perdizes que estaba biva en la red començó a dezir a las otras" / "Y otra perdiz que estava ý, más sabidora que ella, y que con su sabiduría se guardara de caer en la red". Por otra parte, el diálogo entre las dos perdices refleja formas coloquiales que dotan de gran verosimilitud al relato: "¡Vet, amigas, lo que faze este omne! ¡Comoquiera que nos mata, sabet que á grant duelo de nós, y por ende está llorando!"; "Amiga, mucho gradesco a Dios porque me guardó, y ruego a Dios que guarde a mí y a todas mis amigas del que me quiere matar y fazer mal, y me da a entender quel pesa del mio daño". Los ejemplos, como se advierte, tienen un desarrollo narrativo autónomo, independiente del caso, con sus propios protagonistas y un desarrollo narrativo muy variado con diferentes grados de complejidad. Cabe advertir la escasa complejidad del relato que analizamos, compuesto por una única anécdota narrada con gran brevedad, frente a relatos más extensos con tramas de múltiples motivos encadenados, como ocurre en el ejemplo XI de don Illán de Toledo, máxime exponente del arte narrativo del *Conde Lucanor*.

3. *Aplicación del caso*. Tras el relato del ejemplo, Patronio propone una solución explícita a la demanda de consejo. A la vista de la lección aprendida en el ejemplo (indicada de forma explícita en ocasiones o tenida en cuenta de manera implícita como es el caso que nos ocupa), se le aconseja al conde un comportamiento determinado: "Y vós, señor conde Lucanor, siempre vos guardat del que vierdes que vos faze enojo y da a entender quel pesa por ello porque lo faze". Ha de advertirse que esta aplicación del caso responde en su redacción al mismo esquematismo con el que fue propuesto por el conde: sus protagonistas son indeterminados ("el que vierdes") y las acciones son genéricas ("vos guardat"), aunque siempre se incluyen las condiciones lógicas que caracterizan de forma esquemática el comportamiento propio del caso : "que vos faze enojo y da a entender quel pesa por ello porque lo faze ". Este carácter genérico del caso y de su solución hace que Patronio (y con él el propio don Juan Manuel) sea posibilista y tenga en cuenta el mayor número de situaciones de aplicación que tenga el caso. Por ejemplo, ¿cómo tratar a quien realmente actúa forzado por la necesidad contra el conde y lo siente de corazón? Estas posibilidades las intenta tener en cuenta Patronio en su aplicación, por lo que en ocasiones, como las que nos ocupa, ofrece una doble solución. Junto a la más probable, el rechazo del falso amigo que nos perjudica y se lamenta por ello, también propone una solución diferente para quien sinceramente siente causar un perjuicio inevitable:

> pero si alguno vos fizier enojo, non por vos fazer daño nin desonra, y el enojo non fuere cosa que vos mucho empesca, y el omne fuer tal de que ayades tomado servicio o ayuda, y lo fiziere con quexa o con mester, en tales logares, conséjovos yo que

> cerredes el ojo en [e]llo, pero en guisa que lo non faga tantas vezes, dende se vos siga daño nin vergüença.

Como en el planteamiento del caso, la redacción precisa las condiciones lógicas que han de darse en el supuesto para su aplicación. Adviértase cómo en esta ocasión el consejero exige que se den cuatro condiciones simultáneas para que el conde no siga la regla general de apartarse del falso amigo. En primer término ha de actuar "non por vos fazer daño nin desonra"; en segundo término "el enojo non fuere cosa que vos mucho enpesca"; en tercer lugar "el omne fuer tal de que ayades tomado servicio o ayuda"; y por último "lo fiziere con quexa o con mester". De no ser así, el consejero reitera a sus señor la necesidad de protegerse frente a los daños que pueda sufrir: "mas, si de otra manera lo fiziesse contra vós, estrañadlo en tal manera por que vuestra fazienda y vuestra onra siempre finque guardada". El consejo es aceptado y el conde testimonia la eficacia del comportamiento recomendado: "El conde tovo por buen consejo este que Patronio le dava y fízolo assí y fallosse ende bien."

4. Los *viessos*. Terminado el relato del caso, desde su planteamiento a su aplicación, el ejemplo manuelino se detiene y abre un apartado metaliterario en el que se subraya la autoría de don Juan Manuel que se responsabiliza de su escritura: "Et entendiendo don Johan que este exiemplo era muy bueno, mandólo poner en este libro". Tras ello, y cambiando de registro compositivo, amplifica el significado moral del caso (que no del ejemplo que no se menciona) redactando en verso una moraleja:

> Quien te mal faz mostrando grand pesar,
> guisa cómo te puedas d'él guardar.

El conjunto de las cincuenta y dos moralejas (el ejemplo I tiene dos) a lo largo del libro conforma una colección de proverbios morales, género que conoce la poesía del siglo XIV en cuaderna vía y en las cuartetas de los *Proverbios morales* de don Sem Tob. Se cierra el ejemplo con una referencia extraliteraria a la posible miniatura que ilustraría la colección ("[Y] la istoria d'este exiemplo es esta que se sigue"), a la manera en la que se publicó el *Esopete ystoriado* a finales del siglo XV.

B. Variedad narrativa de los ejemplos

Si los ejemplos responden a una estructura discursiva tópica y única repetida en los cincuenta y uno que forman la colección, muy diferente es la estructura narrativa que tienen los cuentos insertados. En ellos cabe advertir una variada complejidad narrativa que va de la mera anécdota breve a la compleja estructura de narraciones enlazadas.

El modelo más simple de relato es el de aquellos ejemplos (como el XIII que hemos analizado) que está compuesto por una simple anécdota brevemente relatada. Sirva de nueva muestra el ejemplo XXXI:

> —Señor conde –dixo Patronio–, los de la eglesia dizían que, pues ellos eran cabeça de la eglesia, que ellos devían tañer primero a las oras. Los fraires dizían que ellos avían de estudiar y de levantarse a matines y a las horas en guisa que non perdiessen su estudio, y demás que eran exentos y que non avían por qué esperar a ninguno.
>
> Y sobr'esto fue muy grande la contienda, y costó muy grand aver a los avogados en el pleito a entr'amas las partes.
>
> A cabo de muy grand tiempo, un Papa que vino acomendó este fecho a un cardenal y mandol que lo librasse de una guisa o de otra.

> El cardenal fizo traer ante sí el processo, y era tan grande que todo omne se espantaría solamente de la vista. Y desque el cardenal tovo todos los escritos ante sí, púsoles plazo para que viniesen otro día a oír sentencia. Y cuando fueron ant'él, fizo quemar todos los processos y díxoles assí:
>
> —Amigos, este pleito ha mucho durado, y avedes todos tomado grand costa y grand daño, y yo non vos quiero traer en pleito, mas dovos por sentencia que el que ante despertare, ante tanga.

Este modelo se da en los ejemplos IV, VI, VII, VIII, IX, X, XII, XIII, XVI, XVII, XXIX, XXXI, XXXIII, XXXIV, XXXVII, XXXVIII, XXXIX. A ellos, aunque no se trata de una anécdota, habría que añadir el ejemplo XXIII, que relata el comportamiento de las hormigas de forma sucinta según la *Historia Naturalis* de Plinio, y el ejemplo XLIX, pues de forma en extremo esquemática y sintética se narra una historia completa con un único motivo (la previsión del destierro del rey anual) aunque tiene dos episodios (antes y después del destierro).

El segundo modelo narrativo responde a breves historias lineales que tienen, al menos, dos episodios diferentes. Sirva de muestra el ejemplo XIV:

> —Señor conde –dixo Patronio–, en Boloñia avía un lombardo que ayuntó muy grand tesoro y non catava si era de buena parte o non, sinon ayuntarlo en cualquier manera que pudiesse. El lombardo adoleció de dolencia mortal, y un su amigo que avía, desque lo vio en la muerte, consejol que se confessase con santo Domingo, que era estonce en Bollonia. Y el lombardo quísolo fazer.
>
> Y cuando fueron por santo Domingo, entendió santo Domingo que non era voluntad de Dios que aquel mal omne non sufriesse la pena por el mal que avía fecho, y non quiso ir allá, mas mandó a un fraire que fuesse allá. Cuando los fijos del lombardo sopieron que avía enviado por santo Domingo, pesoles ende mucho, teniendo que santo Domingo faría a su padre que diesse lo que avía por su alma, y que non fincaría nada a ellos. Y cuando el fraire vino, dixiéronle que suava su padre, mas cuando cumpliesse, que ellos embiarían por él.
>
> A poco rato perdió el lombardo la fabla, y murió, en guisa que non fizo nada de lo que avía mester para su alma. Otro día, cuando lo levaron a enterrar, rogaron a santo Domingo que predigasse sobre aquel lombardo. Y santo Domingo fízolo. Y cuando en la predigación ovo de fablar d'aquel omne, dixo una palabra que dize el Evangelio, que dize assí: «Ubi est tesaurus tuus ibi est cor tuum». Que quiere dezir: 'Do es el tu tesoro, ý es el tu coraçón'. Y cuando esto dixo, tornosse a las gentes y díxoles:
>
> —Amigos, por que beades que la palabra del Evangelio es verdadera, fazet catar el coraçón a este omne y yo vos digo que non lo fallarán en el cuerpo suyo y fallarlo an en el arca que tenía el su tesoro.
>
> Estonce fueron catar el coraçón en el cuerpo y non lo fallaron ý, y falláronlo en el arca como santo Domingo dixo. Y estava lleno de gujanos y olía peor que ninguna cosa por mala nin por podrida que fuesse.

A pesar de su brevedad, el relato se articula en dos episodios que conforman la historia : la enfermedad del lombardo que termina con su muerte sin confesión por la codicia de sus hijos, y la predicación de santo Domingo con el milagro final.

Este modelo de relato lineal articulado en varios episodios se da, con mayor o menor extensión en sus tramas, en los ejemplos II, V, XIV, XV, XVIII, XIX, XX, XXII, XXIV, XXVIII, XXXVI, XL, XLI, XLV y XLVII.

En el resto de ejemplos cabe advertir una mayor complejidad narrativa que atendemos en el apartado siguiente.

C. Ejemplos con complejidad narrativa

El primer ejemplo de la colección (I) muestra un relato (el del consejo del cautivo al consejero) inserto en la narración de la prueba del rey a su consejero. Esta estructura de relato insertado dentro de otro también se da en el ejemplo III que presenta dos planos narrativos, el del ermitaño y el de la cruzada, y una historia dentro de una historia, ya que el ángel narra la historia del rey al ermitaño. Con gran originalidad el ejemplo XLVI introduce dentro de una historia anecdótica (la imperiosa necesidad médica de evacuar obliga a un filósofo a entrar en un burdel) la explicación de su conducta mediante el motivo del libro dentro del libro.

También el ejemplo XXI incluye una historia dentro de su relato, como cabe ver en su final en el que la historia de las cornejas se inserta como parte de la formación del rey joven:

> Y madrugaron mucho; y el filósofo endereçó por un valle en que avía pieça de aldeas yermas; y desque passaron por muchas, vieron una corneja que estava dando vozes en un árbol. Y el rey mostrola al filósofo, y él fizo contenente que la entendía.
>
> Y otra corneja començó a dar vozes en otro árbol, y amas las cornejas estudieron assí dando vozes, a vezes la una y a vezes la otra. Y desque el filósofo escuchó esto una pieça començó a llorar muy fieramente y rompió sus paños, y fazía el mayor duelo del mundo.
>
> Cuando el rey moço esto vio, fue muy espantado y preguntó al filósofo que por qué fazía aquello. Y el filósofo diol a entender que gelo quería negar. Y desque lo afincó mucho, díxol que más quería seer muerto que bivo, ca non tan solamente los omnes, mas que aun las aves, entendían ya cómo, por su mal recabdo, era perdida toda su tierra y su fazienda y su cuerpo despreciado. Y el rey moço preguntol cómo era aquello.
>
> Y él díxol que aquellas dos cornejas avían puesto de casar el fijo de la una con la fija de la otra; y que aquella corneja que començara a fablar primero, que dezía a la otra que pues tanto avía que era puesto aquel casamiento, que era bien que los casassen. Y la otra corneja díxol que verdat era que fuera puesto, mas que agora ella era más rica que la otra, que, loado a Dios, después que este rey regnara, que eran yermas todas las aldeas de aquel valle, y que fallava ella en las casas yermas muchas culuebras y lagartos y sapos y otras tales cosas que se crían en los lugares yermos, porque avían muy mejor de comer que solía, y por ende que non era estonce el casamiento egual. Y cuando la otra corneja esto oyó, començó a reír y respondiol que dizía poco seso si por esta razón quería alongar el casamiento, que sol que Dios diesse vida a este rey, que muy aína sería ella más rica que ella, ca muy aína sería yermo aquel valle otro do ella morava en que avía diez tantas aldeas que en el suyo, y que por esto non avía por qué alongar el casamiento. Y por esto otorgaron amas las cornejas de ayuntar luego el casamiento.
>
> Cuando el rey moço esto oyó, pesol ende mucho, y començó a cuidar cómo era su mengua en ermar assí lo suyo. Y desque el filósofo vio el pesar y el cuidar que el rey moço tomava, y que [había] sabor de cuidar en su fazienda, diol muchos buenos consejos, en guisa que en poco tiempo fue su fazienda toda endereçada, tan bien de su cuerpo, como de su regno.

El ejemplo XXVII basa su complejidad en la yuxtaposición, que no enlace, de dos ejemplos extensos aunque lineales en sus historias: "contarvos he primero lo que conteció al emperador Fradrique, y después contarvos he lo que conteció a don Alvar Háñez". También dos historias se yuxtaponen en el ejemplo XLIII: "dezirvos he primero de lo que conteció al Bien y al Mal, y dezirvos he después lo que conteció al omne bueno con el loco".

El ejemplo XLVIII, por su parte, tiene un gran complejidad narrativa al enlazar tres cuentos diferentes en uno (los falsos amigos, el medio amigo y el amigo) y dar dos significados, el social y el espiritual, de su historia:

> Agora, señor conde Lucanor, vos he contado cómo se pruevan los amigos, y tengo que este enxiemplo es bueno para saber en este mundo cuáles son los amigos, y qué los deve provar ante que se meta en grant periglo por su fuza, y que sepa a cuánto se pararán por él sil fuere mester. Ca cierto seet que algunos son buenos amigos, mas muchos, y por aventura los más, son amigos de la ventura, que, así como la ventura corre, así son ellos amigos.
>
> Otrosí, este enxiemplo se puede entender espiritualmente en esta manera: todos los omnes en este mundo tienen que an amigos, y cuando viene la muerte, anlos de provar en aquella quexa

El ejemplo XXV, situado en medio de la colección, basa su complejidad narrativa en un relato extenso cuya linealidad se complica con una trama de motivos que hacen que la historia adopte giros inesperados en su desarrollo: el consejo que Saladino da al conde de Provenza su prisionero sobre el casamiento de su hija deriva, tras el escrutinio de los pretendientes, en una sorprendente llegada a la corte del sultán de un caballero excelente que urdirá un engaño para apresar a Saladino en medio de una cacería y lograr así la liberación de su suegro, el conde, quien aceptó el consejo de Saladino al comienzo del ejemplo.

Esta complejidad por la articulación de motivos en tramas sorprendentes o enrevesadas con simetrías y paralelismos narrativos también se da en otra serie de ejemplos. Así ocurre con la alegoría del ejemplo XXVI del árbol de la verdat y la mentira. Conocida es la trama *De lo que contesció a un rey con los burladores que fizieron el paño* (ejemplo XXXII) en la que hay una constante antítesis entre la realidad de los engañadores y los fingimientos de los personajes hasta que la sinceridad del negro destapa el engaño:

> Y desque las gentes lo vieron assí venir y sabían que el que non veía aquel paño que non era fijo d'aquel padre que cuidava, [cuidava] cada uno que los otros lo veían y que pues él non lo veía, que si lo dixiesse, que sería perdido y desonrado. Y por esto fincó aquella poridat guardada, que non se atrevié ninguno a lo descubrir, fasta que un negro, que guardava el cavallo del rey y que non avía que pudiesse perder, llegó al rey y díxol:
>
> —Señor, a mí non me empece que me tengades por fijo de aquel padre que yo digo, nin de otro, y por ende, dígovos que yo so ciego, o vós desnuyo ides.

Igualmente es compleja la trama in crecendo de la articulación de motivos del ejemplo XXXV, *De lo que contesció a un mancebo que casó con una mujer muy fuerte y muy brava*, la cólera mostrada por el marido matando al perro, al gato y al caballo logran la obediencia de la mujer en una concatenación de motivos que culmina con el contrafactum del infructuoso intento de suegro:

Y d'aquel día adelante, fue aquella su muger muy bien mandada y ovieron muy buena bida.

Y dende a pocos días, su suegro quiso fazer assí como fiziera su yerno, y por aquella manera mató un gallo, y díxole su muger:

—A la fe, don Fulán, tarde vos acordastes, ca ya non vos valdría nada si matássedes cient cavallos: que ante lo oviérades a començar, ca ya bien nos conocemos.

El ejemplo XLII muestra su complejidad narrativa en las cuatro escenas en las que las artes de la beguina (hipócrita) engañan a un joven matrimonio a través de sus "falsas palabras", dando a cada una de las partes versiones contradictorias de los mismos hechos. El relato lineal del ejemplo XLIV desarrolla su trama como un breve libro de caballerías en el que el servicio al señor enfermo se continúa con la salvación de una dama para finalizar con el reencuentro familiar.

Como muestra de esta compleja articulación de motivos, por su brevedad, incluimos el relato del ejemplo el XXX basado en la simetría paralelística y antitética de los caprichos de la reina y de su satifacción por el sultán hasta el clímax de la pregunta final:

—Señor conde –dixo Patronio–, el rey Abenabet era casado con Ramaiquía y amávala más que cosa del mundo. Y ella era muy buena muger y los moros an d'ella muchos buenos exiemplos; pero avía una manera que non era muy buena: esto era que a las vezes tomava algunos antojos a su voluntad.

Y acaeció que un día, estando en Córdova en e[l] mes de febrero, cayó una nieve. Y cuando Ramaiquía la vio, començó a llorar. Y preguntó el rey por qué llorava. Y ella díxol que por[que] nunca la dexava estar en tierra que viesse nieve.

Y el rey, por le fazer plazer, fizo poner almendrales por toda la xierra de Córdova; porque pues Córdova es tierra caliente y non nieva ý cada año, que en [e]l febrero pareciessen los almendrales floridos, que semejan nieve, por le fazer perder el deseo de la nieve.

Otra vez, estando Ramaiquía en una cámara sobre el río, vio una muger descalça bo[l]viendo lodo cerca el río para fazer adobes; y cuando Ramaiquía lo vio, començó a llorar; y el rey preguntol por qué llorava. Y ella díxol porque nunca podía estar a su guisa, siquier faziendo lo que fazía aquella muger.

Entonce, por le fazer plazer, mandó el rey fenchir de agua rosada aquella grand albuhera de Córdova en logar de agua, y en lugar de tierra, fízola fenchir de açúcar y de canela y espic y clavos y musgo y ambra y algalina, y de todas buenas especias y buenos olores que podían seer; y en lugar de paja, fizo poner cañas de açúcar. Y desque d'estas cosas fue llena el albuhera de tal lodo cual entendedes que podría seer, dixo el rey a Ramaiquía que se descalçase y que follasse aquel lodo y que fiziesse adobes d'él cuantos quisiesse.

Otro día, por otra cosa que se [le] antojó, començó a llorar. Y el rey preguntol por qué lo fazía. Y ella díxol que cómo non lloraría, que nunca fiziera el rey cosa por le fazer plazer. Y el rey veyendo que pues tanto avía fecho por le fazer plazer y complir su talante, y que ya non sabía qué pudiesse fazer más, díxol una palabra que se dize en l' algaravía d'esta guisa: «v. a. le mahar aten?» y quiere dezir: "¿Y non el día del lodo?", como diziendo que pues, las otras cosas [olvidaba, que non debía] olvidar el lodo que fiziera por le fazer plazer.

En el ejemplo L, con el que en un principio se cierra la colección, Saladino protagoniza una extensa historia amorosa en la que ha de desentrañarse una adivinanza ("cuál era la mejor cosa que omne podía

aver en sí, y que era madre y cabeça de todas las vondades"), tras un fantástico viaje en busca de la solución, un anciano caballero le da la respuesta que cambia el curso de la historia: "esta es la vergüença", por lo que la historia amorosa no llega a consumarse:

> —Señor, vós avedes aquí dicho muy grandes dos verdades: la una, que sodes vós el mejor omne del mundo; la otra, que la vergüença es la mejor cosa que el omne puede aver en sí. Y señor, pues vós esto conocedes, y sodes el mejor omne del mundo, pídovos por merced que quierades en vós la mejor cosa del mundo, que es la vergüença, y que ayades vergüença de lo que me dezides.
>
> Cuando Saladín todas estas buenas razones oyó y entendió cómo aquella buena dueña, con la su vondat y con el su buen entendimiento, sopiera aguisar que fuesse él guardado de tan grand yerro, gradeciolo mucho a Dios.

No le va a la zaga la complejidad del relato añadido en el ejemplo LI donde el protagonista ha de ver su vida transtocada por el castigo de Dios a su soberbia y ha de vivir como un mendigo hasta que por su arrepentimiento logra volver a su estado primigenio. El relato se basa en el continuo contraste entre el mendigo loco que a los ojos de la gente dice ser rey y la progresiva conversión del soberbio rey en arrepentido pecador que logra el perdón de Dios.

El ejemplo XI, *De lo que contesció a un deán de Sanctiago con don Yllán, grand maestro de Toledo*, es el que muestra la mayor complejidad narrativa de toda la colección al componerse de una serie de narraciones enlazadas por una relación de causa y efecto, con una gradación climática y circular representada por el motivo de las perdices. El relato comienza con una larga conversación del deán con don Illán en la que ambos muestran sus intenciones:

> Y después que ovieron comido, apartosse con él, y contol la razón por que allí viniera, y rogol muy afincadamente quel mostrasse aquella ciencia que él avía muy grant talante de aprender. Y don Illán díxol que él era deán y omne de grand guisa y que podía llegar a grand estado –y los omnes que grant estado tienen, de que todo lo suyo an librado a su voluntad, olbidan mucho aína lo que otrie á fecho por ellos– y él que se recelava que de que él oviesse aprendido d'él aquello que él quería saber, que non le faría tanto bien como él le prometía. Y el deán le prometió y le aseguró que de cualquier vien que él oviesse, que nunca faría sinon lo que él mandasse.

Antes de acceder a los deseos del deán, don Illán realiza un encargo doméstico:

> Y en apartándose de la otra gente, llamó a una manceba de su casa y díxol que toviesse perdizes para que cenassen essa noche, mas que non las pusiessen a assar fasta que él gelo mandasse.

Tras ello, se desplazan un aposento portentoso bajo el Tajo "dó avían de estar fasta que oviesse aprendido aquello que él quería saber.". En él se producen una serie de noticias que suponen el ascenso del deán en su carrera eclesiástica. En un principio, al morir su tío arzobispo, alcanza esa dignidad. Tras ello, marchan a Santiago donde reciben noticias de que ha sido alzado al obispado de Tolosa. Llegados a Tolosa, el deán es nombrado cardenal, trasladándose a la Corte papal. En ella, tras fallecer el Papa, el antiguo deán alcanza la silla de san Pedro. En todas estas ocasiones, estando en su mano beneficiar al hijo de don Illán, como este encarecidamente le ruega, el deán ascendido en su carrera eclesiástica siempre lo pospone en favor de familiares suyos. En esta última ocasión la petición de favor de don

Illán termina en un agrio enfretamiento con el nuevo Papa e ingrato deán favorecido por la magia:

> Estonce fue a él don Illán y díxol que ya non podía poner escusa de non complir lo quel avía prometido. El Papa le dixo que non lo afincasse tanto que siempre avría lugar en quel fiziesse merced segund fuesse razón. Y don Illán se començó a quexar mucho, retrayéndol cuántas cosas le prometiera y que nunca le avía complido ninguna, y diziéndol que aquello recelava en la primera vegada que con él fablara y pues âquel estado era llegado y nol cumplía lo quel prometiera que ya non le fincava logar en que atendiesse d'él bien ninguno. D'este aquexamiento se quexó mucho el Papa y començol a maltraer diziéndol que si más le afincasse, quel faría echar en una cárcel, que era ereje y encantador, que bien sabía que non avía otra vida nin otro oficio en Toledo, do él moraba, sinon bivir por aquella arte de nigromancia.

El extremo de la inquina del recién ascendido Papa llega a mostrarse en un motivo menor: le niega la comida para el camino de regreso a don Illán. Y este motivo va a cerrar el encadenamiento de acciones de forma circular haciendo a los personajes regresar al comienzo de su historia:

> Estonce don Illán dixo al Papa que pues ál non tenía de comer, que se avría de tornar a las perdizes que mandara assar aquella noche, y llamó a la muger y díxol que assasse las perdizes.
>
> Cuanto esto dixo don Illán, fallosse el Papa en Toledo, deán de Santiago, como lo era cuando ý bino, y tan grand fue la vergüença que ovo, que non sopo quél dezir. Y don Illán díxol que fuesse en buenaventura y que assaz avía provado lo que tenía en él, y que ternía por muy mal empleado si comiesse su parte de las perdizes.

Con este regreso al principio el relato se cierra de forma circular y perfecta mostrando un mecanismo narrativo eficaz en el que los actos de los persoanjes han demostrado su caracterización inicial: la sabiduría mágica de don Illán y la ambición desagradecida del deán. Y con ello don Juan Manuel ha dado prueba de su magistral capacidad narrativa.

3.4. El didactismo de los ejemplos

A. Diversidad y originalidad de las fuentes

Si diversas son las estructuras narrativas a las que responden los ejemplos del *Conde Lucanor* no son menos diversas sus fuentes. Y ello por una razón de peso: don Juan Manuel es profundamente original en sus relatos. Esta originalidad se observa en dos procesos creativos:

1. Su colección no deriva de una colección previa. La selección de sus ejemplos la planea él mismo para ilustrar un plan formativo preciso que le hace buscar aquellos materiales ejemplares más acordes con la enseñanza que quiere transmitir. Por ello, entre toda la literatura sapiencial que conoce selecciona la que es de su interés, presentando una gran variedad de fuentes en su colección.

2. Los ejemplos seleccionados se recrean para adaptarlos al caso planteado por el conde Lucanor a Patronio. El elemento organizador y el criterio de selección de los ejemplos es el caso de comportamiento nobiliario, no el relato ejemplar utilizado. Por ello, la fuente utilizada se altera, se amplifica, se reelabora o incluso se inventa con el fin de que se ajuste eficazmente al fin didáctico pretendido. De esta forma no es de extrañar que la crítica tenga dificultades para señalar en ocasiones las fuentes

utilizadas por don Juan Manuel porque la adaptación original que de ellas hace las distancia de sus versiones más conocidas.

Teniendo ello en cuenta, vamos a señalar las principales fuentes que la crítica ha señalado para los cuentos de don Juan Manuel.

En primer lugar don Juan Manuel utiliza fuentes didácticas de amplia tradición europea (occidental) transmitidas a través de ejemplarios o materiales de predicación. Historias transmitidas por la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso, la *Scala coeli* de J. Gobi, la *Summa praedicandum* de J. de Bromyard, el *Romulus* de Walter el inglés, los *Exempla* de J. de Vitry, la *Gesta romanorum*, etc. Estas historias de fábulas de Esopo, anécdotas morales o en menor medida relatos edificantes suelen aparecer en los ejemplos de don Juan Manuel con un tratamiento muy personal. A este tipo de fuentes responden los ejemplos II, IV, V, VI, VIII, IX, X, XI, XII, XXVIII, XXIX, XXXVI, XLII, XLIII, XLV, XLVI, XLIX y LI.

En segundo lugar don Juan Manuel conoce las colecciones orientales de cuentos a través de fuentes de origen árabe de las que toma alguna fábula y, sobre todo, relatos edificantes. Al *Panchatantra* (en especial a través de su presencia en *Calila e Dimna)*, al *Barlaam e Josafat*, y a diversas colecciones árabes (como la de Al Jawari o las *Mil y una noches*) conocidas a través de fuentes occidentales se deben los orígenes de los ejemplos I, III, XIII, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIV, XXX, XXXII, XXXV, XLVII y L.

De manera circunstancial se utilizan fuentes cronísticas como en los ejemplos XV (*Estoria de España* o *Crónica abreviada* del propio don Juan Manuel) y XVI (*Estoria de España* o *Poema de Fernán González*). En otras dos ocasiones se utilizan fuentes eruditas como la *Historia naturalis* de Plinio (XIII) o el *De naturis rerum* de Alejandro Neckam (XXXIII). Tampoco pueden faltar los Evangelios, utilizados en los ejemplos XIV y XXXIV.

La originalidad de las reelaboraciones de don Juan Manuel hace que en algunos casos sean muy difíciles de precisar sus fuentes. Los ejemplos XL, XLIII y XLVIII utilizan motivos del fondo folclórico general que pueden haberle llegado al autor por múltiples fuentes escritas o directamente de la tradición oral del folclore. Los ejemplos XVII, XXXI, XXXVII (referido al personaje histórico de Fernán González), XXXVIII y XXXIX no tienen fuente conocida por la crítica. En otras ocasiones la crítica discute la fuente empleada. En este sentido las fuentes más discutidas son las del ejemplo XXV (protagonizada por Saladino), del ejemplo XXVI (que desarrolla la alegoría sobre la Verdad y la Mentira) y del XXVII (sobre las mujeres del emperador y Álvar Háñez) pues la crítica duda si son de procedencia occidental u oriental.

Donde cabe advertir de forma más directa la originalidad de don Juan Manuel en el uso de sus fuentes es en un conjunto de ejemplos en los que se reelabora la fuente utilizada ambientándola en un marco histórico que le da al relato ejemplar una nueva actualidad y una indiscutible verosimilitud. El ejemplo III deriva de una fuente oriental (el *Mahabarata*) que a su vez es difundida por fuentes occidentales cultas (*Vitae Patrum* o los *Sermones* de J. de Vitry); don Juan Manuel las reelabora y actualiza al relatarlas como parte de un episodio histórico de la tercera cruzada desviando la anécdota ascética hacia un relato caballeresco.

En el ejemplo IX un motivo tratado en los ejemplarios *Gesta romanorum* y *Summa praedicantium* de Bromyard se actualiza y cobra nueva vida al insertarse en la reciente historia de Castilla, pues se hace que lo protagonice el infante don Enrique, tío de don Juan

Manuel. La aplicación del relato ejemplar es tan acertada al caso que plantea Lucanor a su consejero que la crítica ve en él un reflejo de la realidad política vivida por el propio don Juan Manuel, tal como señala Guillermo Serés en su edición del *Conde Lucanor*:

> Además de funcionar como marco, la noticia histórica (figura en la *Crónica de los reyes de Castilla*) le presta al relato tradicional un realismo y verosimilitud suficentes, y lo hace especialmente aplicable al estado a que pertenece don Juan Manuel, su tío o el conde Lucanor. Además del hecho histórico contrastado, el primer parlamento de Lucanor bien puede ser autobiográfico, pues el enemigo primero del conde, o sea, de don Juan Manuel, se corresponde con Alfonso XI; el *otro omne muy más poderoso* bien puede ser el sultán de Marruecos; el *grand daño*, el sitio de Gibraltar; el deseo del primer enemigo de que ambos pacten para ir contra el *poderoso* sería el esfuerzo de Alfonso XI para que don Juan le acompañara a Gibraltar. Asimismo, el consejo final de Patronio tiene dicha orientación, pues, como indica Giménez Soler, don Juan no quiso ver a su rey dispuesto a perdonar y olvidar, y ser fiel y leal con su vasallo.[7]

La misma actualización recreadora por enmarcar relatos de fuentes sapienciales en una anécdota histórica castellana se da en el ejemplo XVIII, en el que un relato ejemplar talmúdico se le atribuye a Pero Meléndez de Valdés, caballero leonés cuya realidad histórica no se ha podido documentar. El ejemplo XXVIII hace protagonista a don Lorenzo Suárez, desterrado en tierras de moros por Fernando III, de un relato tradicional transmitido por los sermonarios medievales. Don Juan Manuel llega tan lejos en esta actualización que atribuye a su propio padre, el infante don Manuel, la anécota transmitida por Alejandro Neckam en su erudita *De naturis rerum* en el ejemplo XXXIII. Con gran originalidad el ejemplo XLIV mezcla diversos motivos folclóricos en una historia engarzada por don Juan Manuel en la que los protagonistas son tres conocidos caballeros del reinado de Alfonso VIII. La historia, como indica su rúbrica, se enmarca en la conciencia nobiliaria de la época al relatar *lo que contesció a don Pero Núñez el Leal et a don Roy Gonzales de Çavalles et a don Gutier Roýz de Blaguiello con el conde don Rodrigo el Franco*.

B. La enseñanza nobiliaria del *Conde Lucanor*

La intención didáctica del *Conde Lucanor*, tanto en sus ejemplos como en sus sentencias y en la conclusión de su tratado, se dirige a un receptor muy determinado: el noble castellano. Como indica reiteradamente don Juan Manuel su propósito es tratar "en este libro en las cosas que yo entiendo que los omnes se pueden aprovechar para salvamiento de las almas et aprovechamiento de sus cuerpos et mantenimiento de sus onras et de sus estados". Almas y cuerpos tienen todos los castellanos del XIV, honras y estados solo el estamento nobiliario. Por ello, el auténtico significado de su obra es el de mostrar cómo "muchos reys et grandes omnes et otros de muchos estados guardaron sus onras et mantenieron sus estados, et, faziéndolo todo, sopieron obrar en guisa que salvaron las almas". Y a esto dedicará los casos de sus ejemplos, a dar testimonio de cómo reyes (anónimos o conocidos como Ricardo Corazón de León, el sultán Saladino, el Emperador Enrique, Abenabet de Sevilla, Alhaquem de Córdoba), nobles (como Lorenço Suárez, Fernán Gonzalez, Muño Laýnez, Pero Meléndez Valdés, el conde de Provenza, Álvar Hánez Minaya, don

7 Nota inicial al texto del "Exenplo IX" en Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, ed. G. Serés, Barcelona, Crítica, 1994, p. 46.

Manuel, el senescal de Carcasona, Pero Núñez el Leal, Roy Gonzalez de Çavallos, Gutier Roýz de Blaguiello, Rodrigo el Franco), multitud de gentes del común e incluso los animales personificados en las fábulas nos dan ejemplo de cómo salvar las almas cumpliendo con las obligaciones del propio estado...nobiliario. En efecto, con independencia del protagonista del ejemplo, quien conforma el sentido de la obra es el caso que plantea don Juan Manuel y que siempre afecta al estamento nobiliario porque es un caso de comportamiento del conde Lucanor.

En este sentido, dentro de una amplia variedad temática, la colección de ejemplos de don Juan Manuel presenta una estructura orientada a la formación del noble para que salve su alma atendiendo las obligaciones de su estado. Por ello, en un primer lugar se le ofrecen tres ejemplos iniciales (del I al III) que le forman sobre el propio estado al darle una herramienta de formación (el consejero) y una conciencia de que su obligación moral está condicionada por su condición de noble que ha de mantener honra y estado.

Una vez que el noble sabe que para salvarse ha de actuar como noble, don Juan Manuel le advierte, desde una larga tradición sapiencial, que el actuar del gobernante ha de basarse en una virtud esencial: la prudencia, para saber mantener su salvación, su honra y su patrimonio. Y a esta virtud dedica los ejemplos del IV al VIII.

Tras dotar al noble de la virtud de la prudencia en su actuar para guardar su estado y su honra, don Juan va a desplegar una miscelánea de casos en los que el noble tiene que aplicarla para actuar rectamente en diversas situaciones de gobierno que se le han de presentar. Este será el cuerpo de su colección que abarca del ejemplo IX al XLVIII. En él se tratará sobre la toma de decisiones que el noble ha de realizar en el ejercicio de su gobierno en temas como las alianzas que han de establecerse, la defensa de la honra y el patrimonio ante las ambiciones o los engaños de terceros, la justificación política de sus fracasos mediante la ética de la consolación, la consecución de la fama, sus obligaciones como consejero de sus vasallos en asuntos como los matrimonios o la educación de los mozos, su patronazgo sobre sus servidores, etc. Con esta colección de casos pretende ofrecer un amplio panorama que cubra las diferentes tomas de decisiones que ha de realizar el noble medieval. Por ello, indica ufanamente el autor en el anteprólogo que "sería maravilla si de cualquier cosa que acaezca a cualquier omne, non fallare en este libro su semejança que acaeció a otro".

Los tres últimos ejemplos (en la colección de 51), el XLIX, el L y el LI, pueden tener un carácter epilogal, tal como señala Guillermo Serés en su edición en el que se subraya la lección fundamental de que la conservación del estado nobiliario va pareja a la salvación del alma:

> De hecho este cuento [XLIX] y los dos siguientes (o sea, los tres últimos) están íntimamente relacionados: en los tres sus personajes ven transitoriamente trastornada su posición (natural, social y moral) en el mundo, como si don Juan Manuel les obligara a aprender en sus propias carnes la necesidad de *mantener su carrera* por medio de las buenas obras. En el presente [XLIX], el "rey por un año" hace acopio de bienes para que, una vez *desnuyo*, pueda aprovecharse de ello; en el L, nos encontramos también con un rol cambiado: el sultán Saladino, transfigurado en juglar, busca *la mejor cosa que omne podía aver en sí*; también en el LI nos presenta a un rey trastocado, devuelto a su desnudez primigenia y que, mediante el obligado arrepentimiento y tras muchos sufrimientos, vuelve al trono. En este último, la humildad

> recuperada por el rey es equivalente a la vergüenza de Saladino (del ejemplo L): ni una ni otra suponen un obstáculo para conservar el *estado*, o sea, la posición de dichos poderosos personajes en el *mundo*. Análogamente, la *onra* y el *estado*, en aquel, en el *mundo*, no suponen ningún impedimento para que se salve el alma del personaje, ni se ve ninguna incongruencia en que dicho personaje siga las dos *carreras*, la de Dios y la del mundo, o sea, las vías activa y contemplativa, más bien al contrario.[8]

De hecho, la enseñanza nobiliaria de don Juan Manuel se inicia aconsejando al noble que alcanzase la salvación cumpliendo con las obligaciones propias de su estado, tal como deduce Patronio del caso del rey Ricardo en el ejemplo III en el que se le ofrece un programa político de actuación al noble castellano del siglo XIV:

> Mas, pues Dios vos pobló en tierra quel podades servir contra los moros, tan bien por mar como por tierra, fazet vuestro poder por que seades seguro de lo que dexades en vuestra tierra. Y esto fincando seguro, y aviendo fecho emienda a Dios de los yerros que fiziestes, porque estedes en verdadera penitencia, por que de los bienes que fezierdes ayades de todos merecimiento, y faziendo esto podedes dexar todo lo ál, y estar siempre en servicio de Dios y acabar así vuestra vida. Y faziendo esto, tengo que esta es la mejor manera que vós podedes tomar para salvar el alma, guardando vuestro estado y vuestra onra. Y devedes crer que por estar en servicio de Dios non morredes ante, nin bivredes más por estar en vuestra tierra. Y si muriéredes en servicio de Dios, biviendo en la manera que vos yo he dicho, seredes mártir y muy bienaventurado, y aunque non murades por armas, la buena voluntat y las buenas obras vos farán mártir, y aun los que mal quisieren dezir, non podrían; ca ya todos veyen que non dexades nada de lo que devedes fazer de cavallería, mas queredes seer cavallero de Dios y dexades de ser cavallero del diablo y de la ufana del mundo, que es fallecedera.

Ser caballero de Dios, al igual que el caballero Zifar, pero no desde una ideología molinista en la que el noble supedita su comportamiento político a las enseñanzas de la Iglesia. Para don Juan Manuel, las obligaciones básicas del noble como caballero de Dios han de ser la salvaguarda de su honra y la defensa de su estado. Por ello, propone en primer lugar la obligación de asegurar y atender sus posesiones: "fazet vuestro poder por que seades seguro de lo que dexades en vuestra tierra". Tras ello ("Y esto fincando seguro") cabe dedicarse a "estar siempre en servicio de Dios y acabar así vuestra vida", para salvar "el alma, guardando vuestro estado y vuestra onra". Desde esta perspectiva, no extraña que ante la disyuntiva evangélica que exige elegir a Dios o a los bienes terrenales, Patronio aleccione al conde Lucanor en el ejemplo XIV haciendo compatibles ambas realidades en el noble cristiano de la Castilla medieval:

> —Señor conde –dixo Patronio–, comoquier que [a] los grandes señores vos cumple de aver algún tesoro para muchas cosas y señaladamente por que no[n] dexedes, por mengua de aver, de fazer lo que vos cumplier; y pero non entendades que este tesoro devedes ayuntar en guisa que pongades tanto el talante en ayuntar grand tesoro porque dexedes de fazer lo que devedes a vuestras gentes y para guarda de vuestra onra y de vuestro estado.

8 Nota inicial al texto del "Exenplo XLIX" en Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, ed. G. Serés, Barcelona, Crítica, 1994, p. 201.

> [...]
>
> Y vós, señor conde Lucanor, comoquier que el tesoro, como desuso es dicho, es bueno guardar dos cosas: la una, en que el tesoro que ayuntáredes, que sea de buena parte; la otra, que non pongades tanto el coraçón en el tesoro por que fagades ninguna cosa que vos non caya de fazer; nin dexedes nada de vuestra onra, nin de lo que devedes fazer, por ayuntar grand tesoro de buenas obras, por que ayades la gracia de Dios y buena fama de las gentes.

El cumplir con los deberes propios de su estado, para mantener la honra y defender a sus gentes y a su hacienda, es el eje central que da sentido a todos y cada uno de los cincuenta y un ejemplos incluidos en la colección. Y para ayudar al cumplimiento de estas obligaciones propias del gobierno de los nobles don Juan Manuel, como Patronio, ofrece sus enseñanzas con el fin de que cada receptor discrimine la utilidad de su aplicación. No es de extrañar que, desde la propia experiencia de su agitada vida política, el autor sea muy consciente de las limitaciones que la realidad impone a las intenciones perseguidas en las acciones de gobierno. Por ello es extremadamente realista en sus soluciones, como subraya la reflexión de Patronio al final del ejemplo XVIII:

> Y vós, señor conde Lucanor, por este embargo que vos agora vino, non vos quexedes, y tenet por cierto en vuestro coraçón que todo lo que Dios faze, que aquello es lo mejor; y si lo assí pensáredes, Él vos lo sacará todo a bien pero devedes entender que las cosas que acaecen son en dos maneras: la una es que si viene a omne algún embargo en que se puede poner algún consejo; la otra es que [si] viene algún embargo en que se non puede poner ningún consejo. Y en los embargos que se puede poner algún consejo, deve fazer omne cuanto pudiere por lo poner ý y non lo deve dexar por atender que por voluntad de Dios o por aventura se ende[re]çará, ca esto sería tentar a Dios; mas, pues el omne ha entendimiento y razón, todas las cosas que fazer pudiere por poner consejo en las cosas quel acaecieren, dévelo facer; mas en las cosas en que se non puede poner ý ningún consejo, aquellas deve omne tener que, pues se fazen por voluntad de Dios, que aquello es lo mejor.

La aplicación de este criterio de prudencia que analiza qué es lo que "deve fazer omne cuanto pudiere por lo poner ý y non lo deve dexar por atender que por voluntad de Dios o por aventura se ende[re]çará" es la que Patronio realiza a lo largo de todo el libro ante las disyuntivas de actuación que se le ofrecen al conde Lucanor en sus labores de gobierno. Por ello, de forma conclusiva, en el ejemplo XLIX que inicia el epílogo de la colección Patronio vuelve a proponer al noble un programa moral de comportamiento en el que las buenas obras que aseguren su salvación sirvan al tiempo para acrecentar su honra y estado:

> Y por todas estas razones, consejóvos yo que fagades tales obras en este mundo por que cuando d'él ovierdes de salir, falledes buena posada en aquel do avedes a durar para siempre, y que por los estados y honras d'este mundo, que son vanas y fallecederas, que non querades perder aquello que es cierto que á de durar para siempre sin fin. Y estas buenas obras fazetlas sin ufana y sin vana gloria, que aunque las vuestras buenas obras sean sabidas, siempre serían encubiertas, pues non las fazedes por ufana, nin por vana gloria. Otrosí, dexat acá tales amigos que lo que vós non pudierdes complir en vuestra vida, que lo cumplan ellos a pro de la vuestra

> alma. Pero seyendo estas cosas guardadas, todo lo que pudierdes fazer por levar vuestra onra y vuestro estado adelante, tengo que lo devedes fazer y es bien que lo fagades.

Esta estructura propuesta de didactismo nobiliario en el *Conde Lucanor* puede sintetizarse en el esquema siguiente:

I. La formación del estado nobiliario: el consejo para salvarse cumpliendo las obligaciones del propio estado (Ej. 1-3).

II. La prudencia del noble como guía de comportamiento (Ej.4-8).

III. La acciones de gobierno del noble: aplicación de la prudencia a diversos casos para guardar el alma, la honra y el estado (Ej. 9-48).

IV. Epílogo moral: confirmación de que las buenas obras realizadas siguiendo las obligaciones del propio estado son camino de salvación para el noble cristiano (Ej. 49-51).

C. Temas de los ejemplos

La formación sobre el propio estado que se desarrolla en la primera parte de la colección se centra en dos temas fundamentales. El primero insiste en la necesidad que tiene el noble de tener buenos consejeros para ejercer las labores propias de su estado, como indican el ejemplo I, *De lo que conteció a un rey con un su privado*, y el ejemplo II, *De lo que conteció a un omne bueno con su fijo*. Con estas palabras subrayará Patronio la necesidad que tiene el noble de buenos consejeros:

> —Y vós, conde Lucanor, señor, en esto que me dezides que queredes fazer y que recelades que vos travarán las gentes en ello, y si non lo fazedes, que esso mismo farán, pues me mandades que vos conseje en ello, el mi consejo es este: que ante que comencedes el fecho, que cuidedes toda la pro o el daño que se vos puede ende seguir, y que non vos fiedes en vuestro seso y que vos guardedes que vos non engañe la voluntad, y que vos consejedes con los que entendiéredes que son de buen entendimiento, y leales y de buena poridat.

Por ello, el primer consejo que se le da al noble es el de buscar la salvación del alma dentro de su estamento nobiliario y no renunciando a él como pone de manifiesto el ejemplo III, *Del salto que fizo el rey Richalte de Inglaterra en la mar contra los moros*.

Una vez adquirida la conciencia de su condición nobiliaria, el tema que va a desarrollarse en la segunda parte de la colección es el de la prudencia. Aquí se advierte al noble sobre la necesaria prudencia ante los consejos ajenos (IV, *De lo que dixo un genovés a su alma cuando se ovo de morir)* y ante las falsas alabanzas (V, *De lo que conteció a un raposo con un cuervo que tenié un pedaço de queso en el pico*). El ejemplo VI (*De lo que conteció a la golondrina con las otras aves cuando vio sembrar el lino*) le avisa para estar apercibido y no dejarse engañar por terceros: " apercebitvos y ponet ý recabdo, ante que el daño vos pueda acaecer". Tras ello se le recomienda la prudencia en el dar "do se deven escusar" (VIII, *De lo que conteció a un omne que avían de alimpiar el fígado).* Esta formación sobre la prudencia puede resumirse en el consejo final de Patronio en el exemplo VII, *De lo que conteció a una muger quel dizién doña Truhana*:

> Y vós, señor conde, si queredes que lo que vos dixieren y lo que vós cuidardes sea todo cosa cierta, cred y cuidat siempre todas cosas tales que sean aguisadas y non fuzas dudosas y vanas. Y si las quisierdes provar, guardatvos que non aventuredes, nin pongades de lo vuestro cosa de que vos sintades por fiuza de la pro de lo que non sodes cierto.

Saber discernir sobre el provecho de las decisiones que hay que tomar es el objetivo fundamental del ejercicio de la prudencia por parte del noble y de la lectura de los casos que se proponen a lo largo de la colección.

La tercera parte de la colección, que viene a ocupar el cuerpo de la obra, se dedica a una amplia miscelánea de casos en los que el noble ha de tomar decisiones que afectan a la guarda de su hacienda, su honra o su salvación. En esta variedad de temas van a destacar dos: la política de alianzas que debe tener el noble y la defensa de su estado entendido como honra y, sobre todo, como patrimonio.

La política de alianzas, en una Castilla dividida en banderías y propuesta por un noble que llegó a desnaturalizarse de su rey, es una materia fundamental para guardar su alma, honra y estado. El noble debe saber cuándo y con quién realizar pactos, a quiénes ayudar, cómo defenderse o precaverse de sus enemigos, etc. A este tema se dedican los ejemplos IX (*De lo que conteció a los dos caballos con el león*), el XI (*De lo que conteció a un deán de Sanctiago con don Yllán, el grand maestro de Toledo*), el XIII (*De lo que conteció a un omne que tomava perdices*), el XV (*De lo que conteció a don Lorenço Suárez sobre la cerca de Sevilla*), el XXII (*De lo que conteció al león y al toro*), el XXVI (*De lo que conteció al árvol de la mentira*), el XXVIII (*De cómo mató don Lorenço Çuares Gallinato a un clérigo que se tornó moro en Granada*), el XXX (*De lo que conteció al rey Abenabet de Sevilla con Ramaiquía, su muger*), el XXXII (*De lo que conteció a un rey con los burladores que fizieron el paño*), el XXXIV (*De lo que conteció a un ciego que adestrava a otro)*, el XXXIX (*De lo que conteció a un omne con la golondrina y con el pardal)*, el XLIV (*De lo que conteció a don Pero Núñez el Leal y a don Roy Gonzalez Çavallos y a don Gutier Roiz de Blaguiello con el conde don Rodrigo el Franco*), el XLVII (*De lo que conteció a un moro con una su hermana que dava a entender que era muy medrosa)* y el XLVIII (*De lo que conteció a uno que provava sus amigos)*. En muchos de estos casos se trata de conocer cómo es quien propone alianzas o quién puede significar una amenaza para el noble. Por ello este ha de actuar tal y como se le aconseja en el ejemplo XLII (*De lo que conteció a una falsa veguina*):

> y para que los podades conocer, tomad el consejo del Evangelio que dize: «A fructibus eorum coñoscetis eos» que quiere dezir 'Que por las sus obras los cognoceredes'. Ca, cierto, sabet que non á omne en [e]l mundo que muy luengamente pueda encubrir las obras que tiene en la voluntad, [ca] bien las puede encobrir algún tiempo, mas non luengamente.

Una vez que el noble conoce las intenciones de quienes le rodean, bien a su favor bien en su contra, debe actuar. Las acciones que se le recomiendan al noble en su política de alianzas se resumen en el consejo del ejemplo XLIII (*De lo que conteció al Bien y al Mal, y al cuerdo con el loco*):

> Y vós, señor conde Lucanor, con estos vuestros vezinos passat assí: con el que avedes tales debdos, que en toda guisa quered que siempre seades amigos, y fazedle siempre bue[n]as obras, y aunque vos faga algunos enojos, datles passada y acorredle siempre al su mester, pero siempre lo fazed dándol a entender que lo fazedes por los debdos y por el amor quel avedes, mas non por vencimiento; mas al otro, con quien non avedes tales debdos, en ninguna guisa non le sufrades cosa del mundo, mas datle bien a entender que, por quequier que vos faga, todo se aventurará sobr'ello. Ca bien cred que los malos amigos que más guardan el amor por varata y por recelo, que por otra buena voluntad.

La doble respuesta propia de las banderías nobiliarias es la regla de oro de comportamiento que propone don Juan Manuel en sus consejos: la amistad y la alianza con los partidarios, la amenaza y la fuerza contra los contrarios.

El segundo gran tema de la miscelánea de casos que conforma la tercera parte de la colección se ocupa de la defensa del estado en cuanto a su patrimonio, honra y moral (o salvación del alma). La guarda del patrimonio se atiende en los ejemplos XII (*De lo que conteció a un raposo con un gallo*), XVII (*De lo que conteció a un omne que avía muy grant fambre quel convidaron otros muy foxamente a comer*), XX (*De lo que conteció a un rey con un omne quel dixo quel faría alquimia*), XXXI (*Del juizio que dio un cardenal entre los clérigo de París et de los frailes menores*), y XXXVIII (*De lo que conteció a un omne que iva cargado de piedras preciosas y se afogó en el río).* En estos casos la obligación del noble es no solo la de mantener íntegra su hacienda, sino la de incrementarla en lo posible, tal y como señala el ejemplo XXIII (*De lo que faze las formigas para se mantener*):

> Y vós, señor conde, pues la formiga, que es tan mesquina cosa, ha tal entendimiento y faze tanto por se mantener, bien devedes cuidar que non es buena razón para ningún omne, y mayormente para los que an de mantener grand estado y governar a muchos, en querer siempre comer de lo ganado; ca cierto sed que por grant aver que sea, onde sacan cada día y non ponen ý nada, que non puede durar mucho, y demás parece muy grand amortiguamiento y grand mengua de coraçón. Mas el mio consejo es este: que si queredes comer y folgar, que lo fagades siempre manteniendo vuestro estado y guardando vuestra onra, y catando y aviendo cuidado cómo avredes de que lo cumplades, ca si mucho ovierdes y bueno quisierdes seer, assaz avredes logares en que lo despendades a vuestra onra.

La guarda y acrecentamiento de la honra, entendida como fama en la cultura nobiliaria, se atiende en el ejemplo XXXVII (*De la respuesta que dio el conde Ferrant Gonsales a sus gentes después que ovo vencido la batalla de Facinas),* en el ejemplo XLI (*De lo que conteció a un rey de Córdova quel dizían Alhaquem*) y en el ejemplo XLVI (*De lo que conteció a un filósopho que por ocasión entró en una calle do moravan malas mugeres*). La regla de conducta que ha de aplicar el noble en pro de su fama se resume en el consejo, casi lapidario, del ejemplo XVI (*De la respuesta que dio el conde Ferrant Gonsales a Muño Laínez, su pariente*):

> Y vós, señor conde, pues sabedes que avedes a morir, por el mi consejo, nunca por vicio nin por folgura dexáredes de fazer tales cosas, por que, aun desque vos murierdes, siempre viva la fama de los vuestros fechos.

La salvación del alma, entendida como la realización de buenas obras al servicio de Dios y el recto comportamiento moral, se vincula al ejercicio y mantenimiento del propio estado. Ello cabe advertirlo en los ejemplos XXXIII (*De lo que conteció a un falcón sacre del infante don Manuel con un águila y con una garça*) y XLV (*De lo que conteció a un omne que se fizo amigo y vasallo del Diablo*). La norma de oro para guardar el alma la explica con detalle Patronio en la conclusión del ejemplo XL (*De las razones por que perdió el alma un siniscal de Carcassona)*:

> Y vós, señor conde, pues me pedides consejo, dígovos, que, al mio grado, que el bien que quisiéredes fazer, que lo fagades en vuestra vida. [...]ca cierto, que en cualquier manera que omne faga bien, que siempre es bien; ca las buenas obras prestan al omne a salir

> de pecado y venir a penitencia y a la salut del cuerpo, y a que sea rico y onrado, y que aya buena fama de las gentes, y para todos los vienes temporales. Y así, todo bien que omne faga a cualquier entención siempre es bueno, mas sería muy mejor para salvamiento y aprovechamiento del alma.

Como se ve, el noble ha de hacer buenas obras con vistas al "salvamiento y aprovechamiento del alma", pero sin perder de vista que estas obras le servirán también para "que sea rico y onrado, y que aya buena fama de las gentes, y para todos los vienes temporales".

Junto a estos dos grandes temas (alianzas y salvaguarda del estado), en el cuerpo central de la colección se atiende a otros temas menores relacionados con las obligaciones nobiliarias.

La obligaciones familiares se ocupan del matrimonio (propio y de sus vasallos), ya que era un elemento fundamental en la política de alianzas y en la preservación e incremento del patrimonio en la Edad Media, y de la educación de los mozos. Al tema del matrimonio se dedican varios ejemplos: el XXV (*De lo que conteció al conde de Provencia, cómo fue librado de la prisión por el consejo que le dio Saladín*), el XXVII (*De lo que conteció a un emperador y a don Álvar Háñez Minaya con sus mugeres*) y el XXXV (*De lo que conteció a un mancebo que casó con una muger muy fuerte y muy brava*). La educación de los mozos se desarrolla en los ejemplos XXI (*De lo que conteció a un rey moço con un muy grant filósopho a qui lo acomendara su padre*) y XXIV (*De lo que conteció a un rey que quería provar a tres sus fijos*).

Otra obligación nobiliaria es la justificación política de sus fracasos en las acciones de gobierno. Como es propio de la mentalidad nobiliaria esta justificación se realiza en términos morales, aceptando la voluntad de Dios. Así se muestra en la aceptación de los quebrantos económicos (X, *De lo que conteció a un omne que por pobreza y mengua de otra vianda comía atramuzes),* de los contratiempos imprevistos e inevitables (XVIII, *De lo que conteció a don Pero Meléndez de Valdés cuando se le quebró la pierna*) o de las pérdidas que no afectan gravemente a la honra o al estado (XXIX, *De lo que conteció a un raposo que se echó en la calle y se fizo muerto*).

La cuarta y última parte tiene una función epilogal en la que se reitera cómo la salvación del noble ha de ser compatible con la guarda de su honra y estado. Por ello en el cierre de la colección Patronio propone al noble un correcto comportamiento moral como noble (XLIX, *De lo que conteció al que echaron en la isla desnuyo cuandol tomaron el señorío que tenié*), ya "que las obras buenas o malas que el omne en este mundo faze, todas las tiene Dios guardadas para dar d'ellas galardón en l' otro mundo, segund sus merecimientos".

Para que el noble alcance su salvación gracias a los merecimientos de sus obras, es necesario que respete su nobleza social y moral. La regla que propone don Juan Manuel para ello es la virtud de la vergüenza, entendida, como motor del correcto comportamiento nobiliario, tal y como señala Patronio en el ejemplo L (*De lo que conteció a Saladin con una dueña, muger de un su vasallo)*:

> ca la vergüença faze a omne ser esforçado y franco y leal y de buenas costumbres y de buenas maneras, y fazer todos los vienes que faze. Ca bien cred que todas estas cosas faze omne más con vergüença que con talante que aya de lo fazer. Y otrosí, por vergüença dexa omne de fazer todas las cosas desaguisadas que da la voluntad al omne de fazer. Y por ende, cuán buena cosa es aver el omne vergüença de fazer lo que non deve y dexar de fazer lo que deve.

El ejemplo añadido a la colección (LI, *Lo que conteció a un rey cristiano que era muy poderoso y muy soberbioso*) viene a reforzar la lección moral anterior previniendo al noble contra el pecado más frecuente en su estado: la soberbia. El último consejo de Patronio es un canto a la humildad, pero a la humildad propia del noble que sabe defender en todos los casos su estado siendo "omildoso, mas non omillado":

> Y vós, señor conde Lucanor, si queredes aver la gracia de Dios y buena fama del mundo, fazet buenas obras, y sean bien fechas, sin infinta y sin ipocrisía, y entre todas las cosas del mundo vos guardat de sobervia y sy omildoso sin beg[u]enería y sin ipocrisía; pero la humildat, sea siempre guardando vuestro estado en guisa que seades omildoso, mas non omillado. Y los poderosos sobervios nunca fallen en vós humildat con mengua, nin con vencimiento, mas todos los que se vos omillaren fallen en vós siempre omildat de vida y de buenas obras complida.

D. La conciencia de estilo de don Juan Manuel

Don Juan Manuel es el primer autor medieval con clara conciencia de estilo y de autoría propios. Por ello, no solo firma sus obras, sino que las inicia con una clara información sobre su responsabilidad creadora, a la manera con la que se inician las obras alfonsíes:

> Por ende, yo, don Joán, fijo del infante don Manuel, adelantado mayor de la frontera y del regno de Murcia, fiz este libro compuesto de las más apuestas palabras que yo pude, y entre las palabras entremetí algunos exiemplos de que se podrían aprovechar los que los oyeren.

Cabe advertir que la conciencia de autoría va pareja de la conciencia de estilo: "compuesto de las más apuestas palabras que yo pude". De esta manera ya se observa que la autoría de don Juan Manuel es más personal y directa que la de promoción y revisión de Alfonso X en la elaboración de sus libros. Consciente de los problemas de transmisión de la literatura medieval, don Juan Manuel, celoso de su autoría, llega a compilar sus obras completas en el monasterio de Peñafiel para garantizar la autenticidad del contenido y de la forma de sus obras:[9]

> Y recelando yo, don Joán, que por razón que non se podrá escusar que los libros que yo he fechos non se ayan de transladar muchas vezes, y porque yo he visto que en el transladar acaece muchas vezes, lo uno, por desentendimiento del escribano, o porque las letras semejan unas a otras, que en transladando el libro porná una razón por otra, en guisa que muda toda la entención y toda la sentencia, y será traído el que la fizo, non aviendo ý culpa. y por guardar esto cuanto yo pudiere, fizi fazer este volumen en que están escriptos todos los libros que yo fasta aquí he fechos, [...]
>
> Y ruego a todos los que leyeren cualquier de los libros que yo fiz que si fallaren alguna razón mal dicha, que non pongan a mí la culpa fasta que vean este volumen que yo mesmo concerté.

Esta insistencia en reivindicar su autoría personal le lleva a remitirse de unas obras a otras (como vimos en la V parte del *Conde Lucanor*) y a la elaboración de listas de sus libros, tal y como aparecen en el *Prólogo general* en el que presenta el volumen de sus obras completas, perdido en el incendio del convento dominico de Peñafiel, o como

9 Texto tomado de la edición de *Obras completas* realizada por Carlos Alvar y Sarah Finci para la colección Monografías de Aula Medieval, 3 (2014) en el portal *Parnaseo*: https://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/AulaMedieval.php?valor=autores&lengua=es

se incluyen en el anteprólogo del *Conde Lucanor* ("Y los libros que él fizo son estos, que él á fecho fasta aquí").

La conciencia de autoría corre pareja de su conciencia de estilo, por lo que insiste una y otra vez en el uso de palabras apuestas, en los diferentes géneros que utiliza (ejemplos y proverbios) y en la gradación de la oscuridad de su expresión, que oscila de lo más declarado de los ejemplos, a lo declarado del tratado y a lo progresivamente más oscuro de los proverbios. Esta conciencia de estilo se hace patente en la maestría del marco dialogado en el que desarrolla las preguntas y respuestas de sus personajes sancionadas con su presencia autobiográfica; en la complejidad narrativa de sus ejemplos con variedad de fuentes y estructuras; y en la recreación artística de los materiales mediante el uso de la elocuencia castellana y del realismo ambientador. Estos dos últimos aspectos vamos a tratarlos a continuación ya que los anteriores, el marco dialogado y la complejidad narrativa, han sido tratados en otros epígrafes.

La elocuencia castellana la basa don Juan Manuel en el dominio de la expresión causal que le permite un desarrollo lógico del discurso, fuertemente argumentativo en el diálogo del conde y de Patronio y de concatenación lógica de los hechos en los relatos de los exempla. En diferentes lugares cabe ejemplificar la expresión causal y argumentativa de Don Juan Manuel, que llega a utilizar la concatenación causa efecto para fundamentar, con técnicas de silogismo, la conclusión de algunos de los diálogos de sus personajes, como magistralmente cabe observar en el diálogo persuasivo del zorro ante el cuervo en el ejemplo V:

> Y por que veades que non vos lo digo por lesonja, tan bien como vos diré las aposturas que en vós entiendo, tan [bien] vos diré las cosas en que las gentes tienen que non sodes tan apuesto. Todas las gentes tienen que la color de las vuestras péñolas y de los ojos y del pico, y de los pies y de las uñas, que todo es prieto, y [por]que la cosa prieta non es tan apuesta como la de otra color, y vós sodes todo prieto, tienen las gentes que es mengua de vuestra apostura, y non entienden cómo yerran en ello mucho; ca comoquier que las vuestras péñolas son prietas, tan prieta y tan luzia es aquella pretura, que torna en india, como péñolas de pavón, que es la más fremosa ave del mundo; y comoquier que los vuestros ojos son prietos, cuanto para ojos, mucho son más fremosos que otros ojos ningunos, ca la propriedat del ojo non es sinon ver, y porque toda cosa prieta conorta el viso, para los ojos, los prietos son los mejores, y por ende son más loados los ojos de la ganzela, que son más prietos que de ninguna otra animalia. Otrosí, el vuestro pico y las vuestras manos y uñas son fuertes más que de ninguna ave tamaña como vós. Otrosí, en [e]l vuestro buelo avedes tan grant ligereza, que vos non embarga el viento de ir contra él por rezio que sea, lo que otra ave non puede fazer tan ligeramente como vós. Y bien tengo que, pues Dios todas las cosas faze con razón, que non consintría que, pues en todo sodes tan complido, que oviese en vós mengua de non cantar mejor que ninguna otra ave.

Las expresiones consecutivas ("la color... Todo es prieto. Y porque la cosa prieta non es tan apuesta..., Y non entienden cómo yerran... Ca comoquier que las vuestra péñolas... Tan prieta e tan luzia es aquella pretura que... y comoquier que los vuestros ojos... mucho son más fremosos ca la propriedat del ojo... y porque... Otrosí... son fuertes. Otrosí... grant ligereza") sirven de premisas para llegar a la inevitable conclusión del silogismo: "Y bien tengo que, pues Dios todas las cosas faze con razón, que non consintría que, pues en todo sodes tan complido, que oviese en vós mengua de non cantar mejor que ninguna otra ave".

En este dominio de las expresiones de causalidad don Juan Manuel muestra su maestría en el uso de construciones consecutivas, causales, finales, condicionales y concesivas. Este dominio es patente en la sintaxis de muchos de los consejos de Patronio en los que estas estructuras dominan la expresión, como en el que se da al final del ejemplo XXV:

> Y vós, señor conde Lucanor, pues avedes a consejar aquel vuestro vasallo en razón del casamiento de aquella su parienta *[causal]*, consejalde que la principal cosa que cate en [e]l casamiento que sea aquel con quien la oviere de casar buen omne en sí; ca si esto non fuere *[causal]*, por onra, nin por riqueza, nin por fidalguía que aya *[consecutiva]*, nunca puede ser bien casada. Y devedes saber que el omne con vondad acrecenta la onra y alça su linage y acrecenta las riquezas. Y por seer muy fidalgo nin muy rico *[concesiva]*, si bueno non fuere *[condicional]*, todo sería mucho aína perdido. Y d'esto vos podría dar muchas fazañas de muchos omnes de grand guisa que les dexaren sus padres y muy ricos y mucho onrados, y pues non fueron tan buenos como devían *[causal]*, fue en ellos perdido el linage y la riqueza; y otros de grand guisa y de pequeña que, por la grand en guisa que fueron muy más loados y más preciados por lo que ellos fizieron y por lo que ganaron, que aun por todo su linage *[consecutiva]*. Y assí entendet que todo el pro y todo el daño nace y viene de cuál el omne es en sí, de cualquier estado que sea. Y por ende *[enlace consecutivo]*, la primera cosa que se deve catar en el casamiento es cuáles maneras y cuáles costumbres y cuál entendimiento y cuáles obras á en sí el omne o la muger que á de casar; y esto seyendo primero catado *[condicional]*, dende en adelante, cuanto el linage es más alto y la riqueza mayor y la apostura más complida y la vezindat más acerca y más aprovechosa, tanto es el casamiento mejor *[consecutiva]*.

Junto a las expresiones de causalidad, don Juan Manuel refuerza la expresión lógica de sus ejemplos mediante la concatenación lógica de los hechos (que también suele desarrollarse con abundantes expresiones causales). Esta relación lógica de causa y efecto de los hechos narrados cabe advertirla es esta secuencia del ejemplo XIX en la que el comportamiento de cada personaje conlleva lógicamente los resultados narrativos de su salvación (el búho sabio) o perdición (los confiados búhos):

> Entre los otros búhos, avía ý uno que era muy biejo y avía passado por muchas cosas, y desque vio este fecho del cuervo, entendió el engaño con que el cuervo andava, y fuesse paral mayoral de los búhos y díxol qu'él fuesse cierto que aquel cuervo non viniera a ellos sinon por su daño y por saber sus faziendas, y que lo echasse de su compaña. Mas este búho non fue creído de los otros búhos; y desque vio que non le querían creer, partiosse d'ellos y fue buscar tierra do los cuervos non le pudiessen fallar.
>
> Y los otros búhos pensaron bien del cuervo. Y desque las péñolas le fueron eguadas, dixo a los búhos que, pues podía volar, que iría saber dó estavan los cuervos y que vernía dezírgelo por que pudiessen ayuntarse e ir a los estroír todos. A los búhos plogo mucho d'esto. Y desque el cuervo fue con los otros cuervos, ayuntáronse muchos d'ellos, y sabiendo toda la fazienda de los búhos, fueron a ellos de día cuando ellos non buelan y estavan segurados y sin recelo, y mataron y destruyeron d'ellos tantos por que fincaron vencedores los cuervos de toda su guerra.
>
> Y todo este mal vino a los búhos porque fiaron en [e]l cuervo que naturalmente era su enemigo.

Domina, pues, en don Juan Manuel tanto la lógica en la expresión como la lógica en el relato. En este sentido, cabe señalar el recurso al "y" ilativo que cumple ambas funciones: señala en su utilización reiterativa el avance lógico de la narración (ya que enlaza las diferentes acciones del relato: "y fuesse para'l mayoral de los búyos y díxol'") y señala también en ocasiones cómo una acción es consecuencia de la anterior ("Y los búhos pensaron bien", "Y todo este mal vino a los búhos...").

Junto a la causalidad, el estilo de don Juan Manuel también tiene sitio para acoger el ornato de la amplificatio (en el caso de los ejemplos) o de la abreviatio (en las sentencias de sus *viessos* y sus proverbios). En este ornato domina el uso de los paralelismos y de la antítesis, como cabe observar en este fragmento del ejemplo XXVII en el que el paralelismo de las acciones contrapuestas de los personajes se corresponde con expresiones paralelísticas y antitéticas:

> Y después que fueron casados, comoquier que ella era muy buena dueña y muy guardada en [e]l su cuerpo, començó a seer la más brava y la más fuerte y la más rebessada cosa del mundo. Assí que, si el emperador quería comer, ella dizía que quería ayunar; y si el emperador quería dormir, queriése ella levantar; y si el emperador querié bien alguno, luego ella lo desamava. ¿Qué vos diré más? Todas las cosas del mundo en que el emperador tomava plazer, en todas dava ella a entender que tomava pesar, y de todo lo que el emperador fazía, de todo fazía ella el contrario siempre.

Junto a ello, el ornato de don Juan Manuel incluye también la enumeración argumentativa en la que se amplifican en series las causas o los efectos que explican las acciones de los personajes:

> Y el emperador partiose del Papa y fuesse para su casa, y trabajó *por cuantas maneras pudo, por falagos y por amenazas y por consejos y por desengaños y por cuantas maneras él y todos los que con él bivían pudieron asmar* para la sacar de aquella mala entención, mas todo esto non tobo ý pro, que cuanto más le dizían que se partiesse de aquella manera, tanto más fazía ella cada día todo lo revesado.

Por último, don Juan Manuel muestra la originalidad de su estilo enmarcando los relatos de sus fuentes dentro de un realismo ambientador que traslada sus motivos a la Castilla de su época dotando así a las historias fabuladas de una verosimilitud indiscutible. Ya vimos el recurso en la actualización que hacía de sus fuentes transformándolas en episodios y personajes de la historia castellana. Cabe advertirla ahora, en menor escala, en los detalles descriptivos con los que caracteriza la riqueza del genovés en el ejemplo IV y en los que se basa el contraste cómico del ejemplo: ¿por qué teniéndolo todo se empeña el alma en irse? Los detalles en los que se desgrana la riqueza del genovés son un ejemplo ilustrativo de la maestría de don Juan Manuel al ambientar un motivo en el imaginario de la Castilla de su época:

> —Alma, yo beo que tú te quieres partir de mí, y non sé por qué lo fazes; ca si tú quieres muger y fijos, bien los vees aquí delante tales de que te deves tener por pagada; y si quisieres parientes y amigos, ves aquí muchos y muy buenos y mucho onrados; y si quieres muy grant tesoro de oro y de plata y de piedras preciosas y de joyas y de paños, y de merchandías, tú tienes aquí tanto d'ello que te non faze mengua aver más; y si tú quieres naves y galeas que te ganen y te trayan muy grant aver y muy grant onra, véeslas aquí, ó están en la mar que parece d'este mi palacio; y si quieres muchas heredades y huertas, y

muy fermosas y muy delectosas, véeslas ó parecen d'estas finiestras; y si quieres cavallos y mulas, y aves y canes para caçar y tomar plazer, y joglares para te fazer alegría y solaz, y muy buena posada, mucho apostada de camas y de estrados y de todas las otras cosas que son ý mester: de todas estas cosas a ti non te mengua nada; y pues tú as tanto bien y non te tienes ende por pagada nin puedes sofrir el bien que tienes, pues con todo esto non quieres fincar y quieres buscar lo que non sabes, de aquí adelante, ve con la ira de Dios, y será muy necio qui de ti se doliere por mal que te venga.

4. CAUCES DE LA PROSA DIDÁCTICA TRASTÁMARA

4.1. La formación religiosa

A. Tratados doctrinales para la formación cristiana

La didáctica de la época trastámara utilizará el tratado como el vehículo básico para la formación religiosa y doctrinal, impulsada por la nueva actividad pastoral marcada por el concilio de Valladolid de 1322. A finales del siglo XIV, Pedro Gómez Álvarez de Albornoz, arzobispo de Sevilla, realiza una labor reformadora para la que se valdrá de la redacción del *Libro de la justicia de la vida espiritual,* que da cuenta de la doctrina necesaria para que el cristiano alcance la salvación. La obra continúa la preocupación catequética molinista y responde a la preocupación pastoral para encauzar adecuadamente a los fieles. En ella ya se advierte el recurso progresivo a los exempla insertados para ilustrar la doctrina moral que se desarrolla. En 1493 el obispo de Coria Pedro Jiménez de Préjamo va a resumir en su *Luzero de vida cristiana* los fundamentos de doctrina cristiana que debe conocer el laico de finales de siglo dentro de un tratado cristológico en línea con la reforma religiosa y la nueva espiritualidad de finales del XV. Utilizando de forma novedosa el diálogo, Rodrigo Fernández de Santaella compone un manual de formación doctrinal para nobles impreso en 1503 con el título de *Tratado de la inmortalidad del ánima*. Similar función pretende ejercerla el *Espejo de conciencia* (1505), breviario de teología preparado para la nobleza desde la espiritualidad franciscana. El impulso cristianizador que supuso la política de la reina Isabel, así como las necesidades de evangelizar a los nuevos súbditos granadinos, desarrolla una intensa producción catequética en el reinado de los Reyes Católicos. Destaca en este sentido la obra de fray Hernando de Talavera *Breve y muy provechosa doctrina de lo que debe saber todo chistiano* (compuesto entre 1470 y 1492 e impreso en Granada hacia 1496). La obra reúne ocho tratados catequéticos basados en su amplia experiencia pastoral. Específicamente orientada a la formación y práctica religiosa de los musulmanes recientemente convertidos es su *Memorial para la comunidad morisca*. Junto a estas obras de tratados doctrinales divulgativos, tambien se conservan amplios tratados exegéticos o teológicos como los *Tratados castellanos sobre la predestinación y sobre la Trinidad y la Encarnación*, atribuidos a Diego de Valencia.

La formación de la práctica devocional del devoto hace que desde el siglo XIV se desarrollen tratados sacramentales y confesionales. En plena época molinista el *Libro de las confesiones* de Martín Pérez (entre 1312 y 1317) mostró una preocupación pastoral por extender el uso de la penitencia que trazaba un cuadro costumbrista de gran intéres. En el *Oracional* de Alfonso de Cartagena se van a desarrollar diversas obras que forman al laico para la práctica sacramental. El *Sacramental* (h. 1421-1423) de Clemente Sánchez de Vercial explica

los símbolos y los actos litúrgicos de los diferentes sacramentos. Alonso Martínez de Madrigal dedica a la preparación del sacramento de la penintencia su *Confesional* (1437) con especial aplicación a los nobles penitentes. El *Libro de confesión de Medina de Pomar* (a. 1455) ilustra su doctrina con un interesante ejemplario adecuado para la preparación de sermones y para la pastoral desde el confesionario.

A finales del siglo XV se desarrollan manuales de formación u oración específicamente femeninos. El *Vencimiento del mundo* (1481) de Alonso Núñez de Toledo es un regimiento religioso formado para doña Leonor de Ayala y reflexiona sobre los pecados, vicios y virtudes desde la realidad estamental de su destinataria. El *Título virginal de nuestra Señora* de fray Alonso de Fuentidueña (1499) es un regimiento femenino que fomenta las prácticas devocionales y ofrece un camino de perfección espiritual dirigido a una noble dama casada.

A lo largo de la Edad Media hay una literatura apologética cuya manifestación más representativa se da a comienzos del siglo XIV. Alfonso de Valladolid (1270- h. 1346) es su principal autor. Es un judío converso a los cincuenta años que escribe unas obras encendidamente apologéticas en contra de la religión judía como el *Libro del zelo de Dios*. Su principal apología es el *Mostrador de Justiçia* que recoge un conjunto de argumentos para su uso en controversias contra los judíos mostrando la superioridad de la ley cristiana sobre la mosaica. De 1467 es el *Tratado del alboraique* en el que la interpretación de los veinte rasgos del alboraique o fabuloso caballo de Mahoma da pie a una fuerte descalificación de los conversos. El reinado de los Reyes Católicos, debido a la necesaria cristianización del recién conquistado Reino de Granada y al problema social que representaban los conversos, vio florecer de nuevo la producción apologética, sobre todo a partir de 1478 inicio de la Inquisición. En la *Católica impugnación* (impresa en Salamanca en 1487) fray Hernando de Talavera, respondiendo a un libelo judaizante, defiende a los auténticos conversos y pide el castigo para los que vuelven a judaizar. Impreso en 1493, el *Tratado contra la carta del protonotario Lucena* de Alonso Ortiz rebate los argumentos en favor de los conversos propuestos por Lucena. La *Reprobación del Alcorán (1501)* se enmarca dentro de las conversiones masivas de Granada en 1499 y la quema de coranes en 1501.

B. Tratados morales

Cercanos a los tratados doctrinales, los tratados morales se proponen ofrecer al lego una formación para su perfeccionamiento espiritual, de cara a ordenar cristianamente su comportamiento. A finales del XIV se traduce el *Viridiarium consoltionis* atribuido a Jacobo de Benavente (h. 1340-1350). La traducción (el *Viridario*) se conserva en cuatro manuscritos (uno de ellos con fecha de 1392) y dos impresos de 1497 y 1499. La obra propone un itinerario moral que parte del conocimiento de los pecados, la ascesis moral a través de la práctica religiosa y el acercamiento del alma a Dios. En el primer tercio del siglo XV, Fray López Fernández de Minaya en su *Espejo del alma* analiza los tres pecados que esclavizan al hombre, ofrece tres razones para renunciar al mundo y propone tres razones para unirse con Dios. Fray Jaime de Alcalá, hacia 1515, compendia la doctrina cristiana y la práctica sacramental en su *Libro de la caballería cristiana*. En él se define el proceso de la caballería espiritual por el que se asegura la victoria sobre las tentaciones y un correcto comportamiento que asegura la salvación.

Junto a los tratados morales de carácter general se desarrollan a lo largo del siglo XV unos tratados morales de carácter específico. La moral que afecta a las relaciones amorosas se atiende en la primera mitad del siglo XV desde dos obras fundamentales dirigidas a un

público cortesano. Una de ellas es la traducción castellana de la *Confessio amantis* de John Gower, realizada por Juan de Cuenca desde una traducción portuguesa previa. La versión castellana, titulada *Confesión del amante* debió traducirse entre 1430 (fecha de la versión portuguesa) y antes de 1454. La obra se inscribe en la clerecía occidental que transmite las enseñanzas ovidianas condenando el loco amor desde el exemplo ex contrario. La obra de Gower guarda, por pertener al mismo fondo cultural, unas intensas relaciones con el *Libro de buen amor*. También guarda relación con la obra de Juan Ruiz *El Arcipreste de Talavera o Corbacho* (1438), obra de Alonso Martínez de Toledo en la que se reprueba el amor por ser el origen de los pecados capitales y por los malos comportamientos a que da lugar por los engaños de las mujeres y por los errores de los hombres enamorados. Junto a estas obras de ética amorosa, claramente misóginas, el siglo XV también compuso una literatura ejemplar de mujeres virtuosas. Sirva de ejemplo el *Tratado en defensa de las virtuosas mujeres* (1441) de Diego de Varela, o el *Libro de las virtuosas e claras mujeres* (1443) de don Álvaro de Luna.

Otro tema objeto de atención fue el estudio de la responsabilidad moral del hombre medieval en su comportamiento. A ello se dedicaron los tratados de caso y fortuna destinados a señalar cómo la vida se vive desde el libre albedrío y está regulada por la providencia divina y no por el azar o los astros. Así lo señalan el *Tratado de la predestinación* de Martín de Córdoba o el *Tratado de la adivinança* de Lope de Barrientos.

La ética de la consolación ante la inevitable muerte o pérdida del poder se desarrolla desde el modelo de Boecio. Su *Consolaçión natural* se traduce, desde el catalán, hacia 1432. En la moderna forma de diálogo la desarrolla Pero Díaz de Toledo en la segunda parte de su *Diálogo e raçonamiento a la muerte del Marqués de Santillana*. En la anónima *Lamentación de don Álvaro de Luna*, se reflexiona, también mediante el diálogo, sobre la caducidad de los bienes terrenales, motivo fundamental de la ética consolatoria nobiliaria. El *Libro de las consolaciones de la vida humana* de Pedro de Luna se propone consolar las caídas estamentales, la pérdidas de bienes materiales y los males acecidos por el alejamiento de la religión. En 1493 Andrés de Li imprime la *Suma de paciencia* tratado de consolación dirigido a la princesa Isabel por la muerte de su marido el infante Alfonso de Portugal, aunque sobrepasa esta función y llega a ser un guía religiosa de orientación femenina.

El autor más importante de esta literatura consolatoria es Alonso de Ortiz quien dedica dos de sus *Cinco tratados* (impresos en 1493) a materias consolatorias: 1) el *Tratado de la herida del rey*, atiende a la salud de Fernando el Católico tras el atentado de Barcelona en diciembre de 1492; y 2) el *Tratado consolatorio a la princesa de Portugal* se dirige a explicar la muerte del príncipe Alfonso de Portugal en 1491. El más destacado de sus tratados consolatorios es el *Tratado del fallesçimiento del muy ínclito señor don Juan*¸ acaecido el 4 de octubre de 1497. Es este el tratado más importante sobre el tema, traducido por el autor del latín de su redacción original al castellano en 1498. En la primera parte del tratado los padres se confortan mediante serenos razonamientos y en la segunda se realiza una contemplación alegórica de las virtudes del hijo fallecido.

La preocupación por la muerte desarrolla a finales del siglo XV un conjunto de artes de bien morir que siguen el modelo del *De scientia mortis* de Gerson. Hacia 1479-1484 se imprime el *Arte de bien morir y Breve confesionario* que sigue la versión breve de la obra de Gerson. La versión larga de esta obra latina se difunde en el *Arte de bien morir* (hacia 1502-1503) de Fernández de Santaella.

C. Tratados de espiritualidad y reforma religiosa

La didáctica trastámara va a iniciar a finales del siglo XIV un nuevo género de literatura religiosa vinculado a las nuevas formas devocionales nacidas con el desarrollo de la *devotio moderna*. Se trata de los tratados de espiritualidad cuya primera manifestación son los *Soliloquios entre el alma y Dios y el alma consigo misma* de fray Pedro Fernández Pecha (1326-1402), fundador de la orden de los jerónimos, única orden exclusivamente castellana de la Edad Media.

Destaca en esta literatura espiritual la voz femenina, propia de una literatura conventual, de Teresa de Cartagena quien en su *Arboleda de los enfermos* utiliza la enfermedad como camino para la salvación dentro de un marco narrativo alegórico. En su *Admiração operum Dei* utiliza el tópico de la naturaleza como obra de Dios para proponer una lección de humildad suscitando la devoción. Sor Constanza, nieta del rey don Pedro y priora de Santo Domingo el Real, también aporta su voz con un compendio de obras devocionales conservado en el ms. 7495 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Las obras se dirigen a las monjas de su monasterio para facilitar sus prácticas devocionales dentro de la espiritualidad dominicana.

La difusión de la *devotio moderna* y de la espiritualidad franciscana concordante con ella se realiza mediante las traducciones de sus obras fundamentales. La *Imitatio Christi* de Kempis, acompañada por la *Meditación del corazón* de Johán Gerson, se traduce hacia 1488-1490. Estas dos obras van a ser la base fundamental de la reforma religiosa. De su éxito da cuenta la nueva traducción de Menardo Ungur impresa en 1493 y la de Toledo de 1512. Junto a ellas hay que tener en cuenta la traducción de la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, texto fundamental de la espiritualidad franciscana y soporte del modelo cultural de los Reyes Católicos. La traducción realizada por Ambrosio de Montesinos se terminó en 1499 y fue impresa entre 1502 y 1503.

A principios del XVI se inmprimen tres libros que son la base para el desarrollo del pensamiento místico del siglo XVI. Se trata del *Carro de las dos vidas* (1500) de Gómez García, que propone convertir la vida activa en cauce hacia la contemplativa; el *Exercitatorio de la vida espiritual (1500)*, de García Jiménez de Cisneros, que organiza un conjunto de ejercicios para que los simples devotos puedan iniciarse en la contemplación; y el *Sol de contemplación* (1514), traducción de la *Theologia mystica* del cartujo Hugo de Balma, que difunde en Castilla la teología afectiva.

D. Sermones en Castilla

Desde el comienzo del idioma la práctica pastoral de la predicación se hace en romance. El IV Concilio de Letrán insistió a principios del siglo XIII en la necesidad de mejorar la formación de los predicadores para que fuese efectiva su práctica. De hecho, el siglo XIII asistirá al desarrollo de dos órdenes mendicantes que harán de la predicación el ejercicio básico de su misión evangelizadora: la orden de los predicadores o dominicos y la orden de los frailes menores o franciscanos. Esta práctica homilética dejó sus huellas en la literatura romance. Parte de las obras del mester de clerecía ofrecen claros ejemplos de predicación, con auténticos sermones en verso, como es el caso de la *Vida de Santo Domingo de Silos* de Gonzalo de Berceo. De hecho, los *Signos del juicio final* se presentan como "un sermón que fo priso de un santo libriello" (1c). También hemos visto cómo el *Libro de buen amor* se dirigía a un público de futuros predicadores y cómo incluía al final de la aventura de don Melón y doña Endrina un

auténtico sermón en verso de aviso a las mujeres contra los engaños de los enamorados. Incluso el prólogo en prosa del *Libro* es un auténtico sermón en prosa realizado según las recomendaciones de las *artes praedicandi* de la época.

Sin embargo, la predicación romance anterior al siglo XIV no nos ha dejado textos en Castilla. De su importancia dan cuenta las mútiples *artes praedicandi* que se componen en Europa, siempre en latín pues se dirigen a formar a predicadores clérigos que estudian en latín pero desarrollan su predicación en romance. Estas artes se sistematizan a principios del siglo XIII según historia James J. Murphy:

> Ya en 1220, el género estaba bien establecido. A mediados del siglo XIII está plenamente desarrollado y posee un vocabulario técnico completo y una pauta estabilizada de organización. Autores clave de ese período de 1200 a 1250 fueron Alejandro de Ashby, Tomás Chabham, Ricardo de Thetford, Juan de la Roselle y Guillermo de Auvernia. De estos cinco, tres son ingleses. Después de 1250 surgieron otros como Arnoldo di Podio, Juand e Gales y Gualterio de París. Se han identificado más de 30 autores en el período de 1300 a 1400, además de muchas obras anónimas, y se conocen por sus nombres no menos de otros 20 escritores del siglo XV. (Murphy 1986:317)

En la Península Ibérica destacan tres *artes praedicandi*: la de Francisco Eiximenis, la de Alfonso de Alprão y la de Martín Alonso de Córdoba. También contamos con un *ars praedicandi* romance incorporado en la *Partida I* de Alfonso X (Título V.lxvi-lxx).

Los constituyentes básicos del sermón según regulan las *artes praedicandi* son sintentizados en los siguientes términos por Fernando Gómez Redondo:

> 1) el *thema* sobre el que se va a predicar se enunciaba mediante una cita bíblica; 2) en ocasiones, se utilizaba un *prothema* o *antethema*, equivalente al proemio, que cumplía el cometido de captar la atención del público y que podía conducir a una *oratio*; 3) el tenso contenido de la frase escrituraria se expandía mediante la *distinctio* o *divisio* (por lo común ternaria) de sus miembros (ya fuera por criterios lógicos, ya rítmicos); 4) solo después se procedía a la *dilatatio* o *amplificatio* de tales ideas: interesaban ahora las concordancias bíblicas, las *vitae* de santos, los glosarios y las colecciones de *exempla*, algunas de las cuales se preparaban específicamente para este cometido; según se hubiera practicado la *divisio*, así se usaban unos u otros materiales: que fuera interna (o *intra*) orientada hacia los significados escriturarios, era porque se contaba con un público docto, preparado para asumir ese conocimiento velado por las correspondientes vías interpretativas (histórica, alegórica, tropológica y analógica); que fuera externa (o *extra*), abierta hacia otros dominios temáticos, era porque se dirigía a una audiencia que precisaba de ese repertorio de anécdotas o sucesos para apropiarse del contenido cifrado en la cita bíblica; por último, aunque ello no fuera necesario, el predicador conducía su exposición a una *conclusio*. (Gómez Redondo 1998-2007: II 1899-1900)

Los diferentes contenidos de la *amplificatio* se desarrollaban (teniendo en cuenta su orientación comunicativa *intra* o *extra*) mediante una argumentación que utilizaba tres tipos de argumentos: las autoridades (*auctoritates*), las razones (*rationes*) y los ejemplos (*exempla*) en distintas combinaciones y cantidades. En su estilo, muchos de los sermones romances se caracterizan por el método de la *plática* mediante el cual el predicador se dirige directamente a sus receptores exhortándoles, amonestándoles y orientado su reacción para conseguir el fin moral

o formativo que persigue. Este tono familiar y conversacional hace que el predicador utilice abundantemente la primera persona en clara relación conversacional con sus receptores. Estas técnicas expresivas de conversación homilética, así como el abundante uso de exempla, pasarán al resto de géneros de la prosa didáctica, en especial a tratados morales como el *Corbacho* del Arcipreste de Talavera claramente influido por las prácticas de los predicadores.

Estos contituyentes del género cabe observarlos en el Prólogo en prosa del *Libro de buen amor*.[10] Se inicia con el apartado 1) *Thema*:

> *Intellectum tibi dabo, et instruam te in via hac qua gradieris: firmabo super te oculos meos*. El profeta David, por Spíritu Santo fablando, a cada uno de nos dize en el psalmo triçésimo primo del verso dezeno, que es el que primero suso escreví.

No presenta prothema. Continúa con 3) la *divisio ad intra* según un criterio lógico y ternaria en su extensión:

> En el qual verso entiendo yo tres cosas, las quales dizen algunos doctores filósofos que son en el alma e propiamente suyas; son éstas: entendimiento, voluntad e memoria. Las quales, digo, si buenas son, que traen al alma consolaçión e aluengan la vida al cuerpo e danle onra con pro e buena fama.

4) La *amplificatio* va desgranando las tres partes indicadas:

> – Ca por el buen entendimiento entiende onbre el bien e sabe d'ello el mal. E por ende una de las petiçiones que demandó David a Dios porque sopiese la su Ley fue ésta: *Da michi intellectum e cetera*.
>
> – E desque está informada e instruida el alma que se á de salvar en el cuerpo linpio, piensa e ama e desea omne el buen amor de Dios e sus mandamientos
>
> – E desque el alma, con el buen entendimiento e buena voluntad, con buena remenbrança escoge e ama el buen amor, que es el de Dios, e pónelo en la çela de la memoria porque se acuerde d'ello e trae al cuerpo a fazer buenas obras, por las quales se salva el ome.

Tras su *amplificatio* basada en la argumentación mediante razones que confirman la autoridad de las diversas citas bíblicas que incluye, el sermón de Juan Ruiz concluye con 5) una amplia *conclusio* en la que presenta el libro que prorroga:

> Onde yo, de mi poquilla çiençia e de mucha e grand rudeza, entendiendo quántos bienes faze perder al alma e al cuerpo e los males muchos que les apareja e trae el amor loco del pecado del mundo, escogiendo e amando con buena voluntad salvaçión e gloria del Paraíso para mi ánima, fiz esta chica escriptura en memoria de bien, e conpuse este nuevo libro en que son escriptas algunas maneras e maestrías e sotilezas engañosas del loco amor del mundo, que usan algunos para pecar.

El estilo de plática familiar se advierte en la presencia reiterada del yo del predicador: "En el qual verso entiendo yo tres cosas", "Las quales, digo, si buenas son", "E esto se entiende en la primera razón del verso que yo començé", "Onde yo, de mi poquilla çiençia e de mucha e grand rudeza", "ca trobas e notas e rimas e ditados e versos que fiz conplidamente", "Por ende començé mi libro". Junto a ello está

10 Como ya indicamos utilizamos la edición de Jesús Cañas y Fco. Javier Grande Quejigo, Barcelona, Área, 2002.

también presente el receptor, mediante la primera persona del plural que lo integra ("E por ende devemos tener sin dubda que las buenas obras") o mediante la exhortación directa ("E ruego e consejo a quien lo leyere e lo oyere, que guarde bien las tres cosas del alma").

Esta práctica sermonística, básica en la difusión y creación cultural de la Edad Media, deja textos romances en Castilla a partir del siglo XIV. El corpus sermonístico castellano se abre con la homilía de Pero López de Baeza, *Qué significa el ábito que traen los freires de Santiago*, compuesta hacia 1327-1328 en la que da cuenta de los valores simbólicos y religiosos de la Orden.

El manuscrito 1845 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca contiene 73 sermones a caballo entre el XIV y el XV: 45 propios del calendario litúrgico y el resto dedicado a diversas temáticas (cuatro de ellos son sermones mortuorios). El manuscrito 294 de la Real Academia Española conserva treinta y cinco sermones castellanos de San Vicente Ferrer (1411-1412). A Pedro Marín se le atribuyen cuatro sermones vinculados a San Vicente Ferrer que se han conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 9433) conformando una especie de tratado devocional. Se conservan 44 sermones en navarro-aragonés en el códice 49 de la Catedral de Pamplona confeccionados en el siglo XV.

Juan López de Salamanca imprime en Zamora, en 1490, el *Libro de los evangelios moralizados*, en el que incluye veinticuatro sermones sobre los evangelios muy probablemente predicados en Plasencia en la corte de los Zúñiga. Manuscrito se conserva su *Segundo libro de los evangelios*, con catorce sermones. En la Biblioteca Nacional de Madrid se conservan 24 sermones anónimos sobre el *Cantar de los cantares* (ms. 6936). Tardíamente ven la luz de la imprenta en Zaragoza (1525) las *Epístolas y evangelios por todo el año* de Ambrosio de Montesinos. Amén de estas colecciones hay diversos sermones sueltos conservados entre los que destaca un sermón relativo a la fiesta del Corpus Christi.

Además de estos sermones, contamos con unas cuantas muestras de contenido político. Pedro de Luna predicó en Pamplona en 1390 un sermón antes de la coronación del rey Carlos III en favor del apoyo navarro al papa Clemente VI. El sermón latino pronunciado por Martín el Humano cuando fue jurado como rey en la seo de Zaragoza en 1398 se tradujo pronto al aragonés. Al igual ocurre con la intervención de Alfonso de Cartagena en el concilio de Basilea (1434) traducida por él mismo con el título de *Proposición contra los ingleses*.

4.2. La formación cortesana

A. Regimiento de príncipes

Tanto en las primeras manifestaciones de poesía culta (el *Libro de Alexandre*) como en las de prosa (el *Libro de los doce sabios*) hemos advertido la función de *specula principis* de estas obras, esto es, de haber sido escritas con la finalidad de servir para la formación de futuros gobernantes. Los regimientos de príncipes desarrollan esa misma función pero mediante tratados en prosa que parten de una teoría política y unas técnicas de exposición doctrinal que ya tienen en Alfonso X el sabio una presencia indirecta. En efecto, será el *Setenario*, obra inciada por Fernando III y concluida por Alfonso X a partir de la expansión tras la conquista de Sevilla en 1248, un ejemplo parcial de tratado de teoría política en el que se defiende una ideología y se ensalza un linaje dentro de un marco temático de defensa y promoción de un gobierno (o ley) cristiano. La nueva política molinista dio pie al modelo de gobierno de rey cristiano sometido a la ley de Dios, defendido en los *Castigos e documentos del*

Sancho IV. El molinista *Libro del consejo y de los consejeros* es el que sirve de puente entre la materia política incluida en tratados de leyes y la formación del gobernante mediante una literatura sapiencial dirigida al consejo. En esta obra el consejero alcanza una importancia significativa porque tiene como función la de dirigir el pensamiento del rey desde sus conocimientos políticos y morales.

La corte de Alfonso XI potenciará la reflexión política conformando la materia anterior de libros de leyes o sapienciales en el nuevo género de regimiento de príncipes dentro del nuevo regalismo que intenta imponer el monarca tras su victoria sobre los benimerines en 1340. El modelo que se va a seguir en el género será el *De regimene principium* de Egido el Romano. A ello se dedicará, por encargo del obispo de Osma, fray Juan García de Castrojeriz en su *Glosa castellana* al *regimiento de príncipes,* traducción ampliada con glosas de la obra de Egidio el Romano hacia 1344.

Los primeros tratámaras no van a generar una literatura específica de formación de príncipes, aceptando los regimientos formados en el reinado de Alfonso XI. En el siglo XV el género va a superar el marco estrictamente regio para dedicarse a la justificación de los derechos dinásticos del infante Alfonso o de Isabel y a la formación de la alta nobleza. Rodrigo Sánchez de Arévalo en su *Vergel de príncipes* dedicado a Enrique IV indica las virtudes necesarias para la milicia y justifica la caza y la música por sus valores formativos para la guerra y el gobierno. La *Exortación o información de buena y sana doctrina* (1467) ofrece al joven infante Alfonso una reflexión política y moral para orientar su gobierno. La muerte del infante Alfonso convierte a la infanta Isabel en heredera en 1468, por lo que fray Martín de Córdoba le remite un regimiento de príncipes adecuado a su condición femenina: el *Jardín de nobles doncellas*. Necesariamente alejado de los regimientos al uso, este novedoso tratado propone un modelo de ética femenina para reinar apoyado por el ejemplo de mujeres notables tomados de la historia.

El reinado de los Reyes Católicos va a suponer un renacer de los regimientos con la función de legitimar su dinastía y apoyar la política de los monarcas. Diego Valera dirige a Fernando el Católico su *Doctrinal de príncipes* en 1474. Alonso Ramírez de Villaescusa destaca la prudencia como principal virtud del gobernante en su *Directorio de príncipes*. Original es el *Diálogo entre el prudente rey y el sabio aldeano*, escrito después de alcanzar Fernando la corona aragonesa en 1479, ya que en él un aldeano (que viene a representar al estamento popular frente al nobiliario) es el soporte monárquico que recuerda al rey los principios para un regimiento virtuoso del reino de Aragón.

B. Doctrinales de caballeros y literatura nobiliaria

Aunque la preocupación por el estado nobiliario ha sido una constante de la literatura jurídica desde Alfonso X el sabio y es la clave de la cultura nobiliaria que desarrolla en su prosa don Juan Manuel, el reinado de Juan II impulsa a partir de 1428 las reflexiones teóricas sobre la institución de la caballería que van a cristalizar en un nuevo tipo de tratado que cabe denominar doctrinal de caballeros, tal como tituló su obra Alonso de Cartagena. Junto a él, Diego de Valera, ejemplo de letrado cortesano, será el máximo representante del género.

A este género cabe vincular el *Libro del regimiento de los señores* del agustino Juan de Alarcón, posiblemente dirigido a don Álvaro de Luna, en el que se ofrece una formación religiosa y política al noble para que sea capaz de encarnar una caballerosidad cristiana. Desde

un enfoque más filosófico que moral se enfoca la formación nobiliaria en los tratados de Ferrán Núñez, letrado adscrito a don Íñigo López de Mendoza, segundo duque del Infantado(1479-1500) y nieto del Marqués de Santillana. En su *Tractado de amiçiçia*, desde la filosofía de Aristóteles presenta la amistad como norma de actuación política y muestra de la magnanimidad de la auténtica nobleza ejemplificada en el linaje de los Mendoza. Su *Tractado de la bienaventurança* desarrolla un regimiento moral (sin participación de la teología) en el que se propone un modelo de conducta ética apropiado para la nobleza.

Junto a los doctrinales de caballeros, hay un conjunto de literatura caballeresca que aborda diversos aspectos de la condición del noble. La *Qüistión entre dos cavalleros* propone, dentro de la querella entre armas y letras, la prudencia como regla de la acción política frente a la fuerza de las armas. La conciencia nobiliaria y su correspondiente protocolo caballeresco son tratados por Diego de Valera en el *Tratado de las armas*, en el *Cirimonial de Príncipes* (1458-1460), y en sus *Preheminencias y cargos de los oficiales de armas* (posterior a 1480).

Los nobiliarios, nacidos en el reinado de los Reyes Católicos, sirven en el proceso de afirmación de la política emprendida por los monarcas. La obra más representativa es el *Nobiliario Vero* de Ferrand Mexía, impreso en 1492 y dedicado al rey Fernando. En él se demuestra que la nobleza y el linaje son la base de la caballería, y atiende a la manifestación heráldica de la condición nobiliaria señalando cómo los escudos de armas han de destacar las virtudes asentadas en la genealogía de la nobleza castellana. Diego Fernández de Mendoza escribe en su *Libro de las armerías* un auténtico compedio de los principales linajes de Castilla al ilustrar sus descripciones heráldicas con datos cronísticos y legendarios. La obra se redacta en tres momentos, los dos primeros anteriores a 1491 y el tercero hacia 1496.

C. La literatura política

La tormentosa política de banderías que asola a Castilla desde el reinado de Pedro I hasta las cortes de Toledo de 1480 sirve de marco para el desarrollo de una literatura política y combativa en la que la alegoría, la sátira o el informe sirven de vehículo para transmitir justificaciones políticas a favor de un bando o duras críticas en su contra.

La decadencia que aflige al reino durante el reinado de Juan II da pie a diversos tratados apocalípticos como el *Libro de la consolaçión de España*, en el que se reconocen los males que asolan a Castilla. El *Libro del conoscimiento del fin del mundo* (hacia 1420) predice la venida del Anticristo en proféticas visiones ante los males que observan en su sociedad. Junto al marco apocalítico la nueva política de los Reyes Católicos ofrece a fray Juan Unay la posibilidad de señalar el carácter mesiánico del rey Fernando en su *Libro de los grandes hechos*. Estas visiones apocalípticas cuminarán con *Los signos del anticristo* de Martín Martínez de Ampiés dado a la imprenta en Zaragoza en 1496.

El Marqués de Santillana escribe la *Lamentación de España* hacia 1429 en la que denuncia los males del reino ante el mal gobierno de una Castilla dominada por don Álvaro de Luna. La *Instrucción del Relator* de Fernand Díaz de Toledo, letrado universitario de origen converso, se escribe tras la revuelta política de Pedro Sarmiento en Toledo el año de 1449 con el fin de restaurar la legitimidad real, al tiempo que realiza una activa propaganda en favor de los conversos.

En el terreno de las sátiras de denuncia política destaca la explicación en prosa que Pero Díaz de Toledo, del círculo del arzobispo Carrillo, hace del decir de Gómez Manrique *Esclamaçión e querella de la gobernación* en el que señalaba los males de gobernación de la ciudad

de Toledo y del reino de Castilla. A la narración alegórica en latín recurre Alfonso de Palencia para intervenir en la política de su tiempo. El interés de sus sátiras hace que las traduzca al castellano. La primera de ellas es la *Batalla campal de los perros contra los lobos* (1457) en la que las deliberaciones entre los bandos enfrentados sirve para criticar las resistencias de la guerra nobiliaria hacia la guerra contra Granada que propone Enrique IV. La *Perfeçión del triunfo* propone las virtudes que han de ejercitarse para alcanzar el triunfo militar. Fernando del Pulgar en sus *Glosas a las coplas de Mingo Revulgo* apoya la reforma moral emprendida por la reina Isabel y contrapone su figura de "buen pastor" frente al mal pastor que simbolizaba el gobierno de Enrique IV.

La llegada al trono de los Reyes Católicos generó un conjunto de tratados de apologética afirmación de la monarquía vinculados a la guerra civil castellana de sucesión y a los derechos dinásticos de Fernando el Católico. Destaca en este terreno la *Divina retribución* del Bachiller Palma.

4.3. La cultura letrada

A. Prehumanismo y cultura letrada

La larga polémica sobre la existencia o no de humanismo en la Castilla del siglo XV la zanja Fernando Gómez Redondo, en su magistral *Historia de la prosa castellana*, señalando las causas y los límites de la introducción de las nuevas ideas humanísticas en el reinado de Juan II:

> El problema del humanismo peninsular, a lo largo del siglo XV, es ante todo político; no faltan pensadores y aristócratas con resabios culturalistas, preocupados por conocer y exportar libros y traducciones que aseguran un mínimo conocimiento de la literatura clásica; no faltan tampoco prelados –el mismo Madrigal– e incluso próceres –el propio Luna– capacitados para promover acercamientos al mundo gentílico y convertirlo en soporte de referencias doctrinales; no faltan, por supuesto, bibliotecas –nobiliarias, sobre todo– ni viajeros o "familiares" dispuestos a nutrirlas; a lo largo de la primera mitad de la centuria, hay por tanto actitudes, conocimientos y medios para que se hubieran esbozado las disciplinas humanísticas, con los sueños y utopías consiguientes, pero lo que no existe es el contexto de producción y de recepción de tales materias; es cierto que los *studia humanitatis* atraviesan las obras y las conciencias de los distintos letrados, y por ello se ha llegado a hablar de proto-humanismo o de pre-humanismo, más también lo es el hecho de que esos autores ni van a crear ni van a poder encontrar un marco de desarrollo para que esos atisbos de un saber antiguo den fruto, primero porque su conocimiento de las lenguas clásicas, con la honrosa excepción de un Villena, es mínimo, segundo porque van a carecer de la urdimbre de materiales para realizar cualquiera de las pesquisas filológicas que en las primeras décadas del Cuatrocientos se realizan en Italia, y tercero porque tampoco esa parca producción encuentra un destinatario cierto, como lo demuestra la traslación que de la *Eneida* practicara Enrique de Villena: pensada para el rey don Juan de Navarra, acaba en poder de don Íñigo López de Mendoza.
>
> [...]
>
> Sin embargo, este ámbito cortesano, sostenido por estas dos figuras letradas [del rey Juan II y don Álvaro de Luna] no podrá acoger desarrollo humanístico alguno, por la sencilla razón de que los contactos y las concepciones mínimas del humanismo entran en la Península a través del reino de Aragón y la corte castellana, a pesar

> de sentar a un Trastámara en el trono aragonés, mantendrá una sostenida e intermitente guerra con los descendientes del infante don Fernando; esta situación es la que provoca que cualquiera de las formas y de los usos de la cortesía aragonesa sean rechazados drásticamente por la curia, prelados y aristócratas de de viejo cuño de Castilla; solo aquellos que marcharon junto al de Antequera a ocupar el reino en 1412 se siente atraídos por los ecos de una cultura occitánica e italizanizante que, a lo largo de los reinados de Pedro IV y de sus dos hijos, Juan I y Martín I, había configurado un efectivo marco de relaciones sociales y literarias, con la construcción del consistorio barcelonés de 1393 como acto fundamental. (Gómez Redondo 1998-2007: III 2471-2472)

Valga lo largo de la cita por la claridad de su explicación. El resultado será que no hubo humanismo en Castilla, aunque sí penetran ciertos elementos humanísticos, sobre todo, a través de dos figuras centrales que conocieron la cultura aragonesa de primera mano: don Enrique de Villena o de Aragón y el Marqués de Santillana. A ellos se les deben los principales rasgos del llamado prehumanismo castellano: 1) el ornato de cultura clásica ostensiblemente erudito; 2) el progresivo conocimiento del lenguaje figurativo y de las técnicas alegóricas y 3) la difusión de la retórica ciceroniana. Con ello se irán desarrollando en Castilla una cortesía y una conciencia nobiliarias de influencia humanística.

Habrá que esperar a la pacificación del reino por parte de los Reyes Católicos para que se inicie en Castilla un auténtico desarrollo humanístico. Antonio de Nebrija y fray Francisco de Cisneros (1436-1517) serán las cabezas visibles de su triunfo. Nebrija, mediante sus *Introductiones latinae* (1481) es el debelador de la barbarie latina. Su obra se dedica a corregir los defectos de la transmisión y enseñanza del latín con lo que propicia la revisión crítica de todo el legado cultural anterior cuya transmisión y significado ha de ser necesariamente revisado. Su objetivo fundamental es devolver al latín su pureza original con el fin de que fuese un vehículo adecuado para la transmisión del saber universitario. Desde su incorporación a la Universidad de Salmanca en 1475, tras un periodo de formación en Italia, desarrolló incansablemente su tarea. En 1476 gana la cátedra de gramática. En 1487 abandona la universidad para ponerse al servicio de don Juan de Zúñiga, maestre de Alcántara y posterior arzobispo de Sevilla. Sin dejar este servicio, a partir de 1499 colabora con Cisneros en los inicios de la Universidad de Alcalá. En 1505 regresa a la Universidad de Salamanca hasta ser desposeído de su cátedra en 1509, año en que es nombrado cronista real por Fernando el Católico. En 1510 gana la cátedra de retórica en la universidad salmantina. En 1513, al ser vetado para el concurso de la cátedra de gramática en la Universidad de Salamanca, abandona definitivamente su claustro y, tras una corta estancia en Sevilla, solicita a Cisneros un puesto en la Universidad de Alcalá donde se le confía la cátedra de retórica. Fallece en 1522.

Cisneros es el fundador de la Universidad de Alcalá en 1499 (plenamente desarrollada a partir de 1510-1512) en la que se realiza una labor docente plenamente incardinada en los *studia humanitatis*. Su labor humanística más notable es la edición de la *Biblia Políglota Complutense* (1513-1517, pero publicada en 1520) que revisaba la Vulgata mediante una crítica filológica basada en fuentes hebreas y griegas. La labor impresora de la Universidad de Alcalá difundió las principales obras del humanismo a partir del establecimiento en ella del impresor Estanislao Polono hacia 1502-1504.

El tardío éxito de los *studia humanitatis* en Castilla explica cómo, aunque la forma del diálogo se dé en muchas de las obras del periodo, no contemos con diálogos humanistas en el siglo XV. Excepción a ello es el *Diálogo de la vida beata* de Juan de Lucena, dedicado a Enrique IV en 1463, que recrea el *De vitae felicitate* del B. Facio. Para su contraste de ideas utiliza a los tres letrados más importantes de la primera mitad del XV: Cartagena, Mena y Santillana.

B. Las nuevas traducciones

Aunque la traducción es una práctica ininterrumpida a lo largo de la Edad Media, el siglo XV va a aportar tres importantes novedades que suponen una progresiva introducción de las nuevas ideas humanistas. La primera de ellas es una nueva demanda y una mejora técnica de las traducciones que sintetiza Fernando Gómez Redondo en los siguientes términos:

> A partir del segundo cuarto del siglo XV, puede hablarse de una eclosión de traducciones y de traductores; en torno al rey, a algunos prelados, a los aristócratas más cultivados se construyen círculos de erudición para los que se procuran textos latinos, en versiones francesa e italiana a veces, que se trasladan, se comentan y se glosan con profuso aparato de observaciones de toda índole. Puede afirmarse, en ocasiones, que se escribe y se traduce para glosar el texto, para desplegar las líneas imaginarias de los saberes y de las ciencias que unos precisos grupos de recepción necesitan conocer. (Gómez Redondo 1998-2007: III 2511-2512)

En segundo lugar, se dispara la traducción de los historiadores, filósofos y poetas clásicos. Ya el canciller Ayala había abierto el camino con su traducción de las *Decadas* de Tito Livio. Juan Fernández de Heredia promueve la traducción de Plutarco y de Tucídides. Anónimas hay traducciones medievales de Quinto Curcio. Enrique de Villena traduce la *Eneida* de Virgilio y la *Retórica nueva* de Cicerón. Alfonso de Cartagena traduce el *De senectute* y el *De officis* ciceronianos. La obra de Séneca también será objeto de traducción por parte de Cartagena. Juan de Mena traduce la *Ilias latina*. Juan Rodríguez del Padrón traduce las *Herodias* de Ovidio. Diego López de Toledo traduce los *Comentarios de Cayo Julio César* (1498).

Pero Díaz de Toledo (h. 1410- 1466), señor de Olmedilla, vinculado al círculo literario del Marqués de Santillana, es uno de los principales traductores del siglo XV. A instancias de Juan II inicia sus primeras traducciones: un fragmento de la *Ética* de Aristóteles hoy pedido, el *De las costumbres* y los *Proverbios* atribuidos a Séneca. A partir de 1444 se interesa por Platón traduciendo el *Axiochus* pseudo-platónico y el *Libro llamado Fedrón* (entre 1446-1447). También tradujo *De vita beata* de San Agustín y dos semones de San Basilio, junto a otras traducciones de menor interés.

Como tercera novedad, los nuevos gustos de la nobleza de la primera mitad del XV patrocinan la traducción de los autores italianos del trecento: Dante, Petrarca y Boccaccio. El Marqués de Santillana promueve la traducción de la *Divina Comedia* realizada por Enrique de Villena de 1427 a 1428. Fernando Álvarez de Toledo encarga a su hermanastro fray Hernando de Talavera traducir las *Invectivas o reprehensiones contra el médico rudo e parlero* de Petrarca. Nuño de Guzmán traduce a instancias del Marqués de Santillana la *Oraçión de miçer Ganoço Manety* en la que hacia 1453 se muestra el equilibro entre las armas y las letras que será un tópico humanista.

No obstante quizás el autor italiano más traducido será Boccaccio. La cuidada y actualizada biblioteca del marqués de Santillana

contaba con las traducciones del *Ninfal d'Ameto, las Genealogie deorum y De montibus, silvis et fontibus* y en su lengua original con el *Corbaccio*, la *Fiammetta*, el *Filocolo, el Filostrato*, la *Teseida y la Vita di Dante*. De hecho, será Santillana el mayor responsable de la difusión de Boccaccio en Castilla. Alfonso de Cartagena traduce *De casibus virorum illustrium*, mejorando la anterior traducción del Canciller Ayala realizada desde una versión francesa. Ayala ya tradujo las *Genealogiae deorum gentilium* de Boccaccio que nuevamente fueron traducidas por Martín de Ávila y por Pero Díaz de Toledo. Una traducción anónima de *De mulieribus claris* fue impresa en 1494. En 1496 se publica con el título de las *Cien novellas* una traducción del Decamerón, aunque contamos con un manuscrito incompleto anterior. De la *Fiammetta* contamos con dos versiones manuscritas y una impresa en 1497.

C. La prosa filológica

La expansión política de los Reyes Católicos favoreció el desarrollo de una prosa filológica que servía doblemente a la penetración de las nuevas ideas humanísticas (con su desarrollo de los *studia humanitatis*) y a la extensión de su programa político. La transformación del castellano en lengua de cultura mediante su regulación gramatical y el desarrollo de su vocabulario va a ser uno de los objetivos de la política cultural de los monarcas. Ello en línea con lo que manifestará Antonio de Nebrija en el prólogo de su *Gramática castellana* de que "siempre la lengua fue compañera del imperio; y de tal manera lo siguió, que junta mente començaron, crecieron y florecieron". Por ello, en su prólogo Nebrija nos testimonia el carácter político que la prosa filológica tiene a finales del siglo XV:[11]

Lo que diximos dela lengua ebraica, griega i latina, podemos mui más clara mente mostrar en la castellana: que tuvo su niñez enel tiempo de los juezes i reies de Castilla i de León, i començó a mostrar sus fuerças en tiempo del mui esclarecido i digno de toda la eternidad el rei don Alonso el Sabio, por cuio mandado se escrivieron las *Siete Partidas*, la *General Istoria* i fueron trasladados muchos libros de latin i arávigo en nuestra lengua castellana. La cual se estendió después hasta Aragón i Navarra y, de allí, a Italia siguiendo la compañía delos infantes que embiamos a imperar en aquellos reinos. I assí creció hasta la monarchía i paz de que gozamos primera mente por la bondad i providencia divina; después por la industria, trabajo i diligencia de Vuestra Real Majestad. Enla fortuna i buena dicha dela cual los miembros i pedaços de España, que estavan por muchas partes derramados, se reduxeron i aiuntaron en un cuerpo i unidad de reino, la forma i travazón del cual así ordenada de muchos siglos, iniuria i tiempos no la podrán romper ni desatar.

Assí que, después de repurgada la cristiana religión, por la cual somos amigos de Dios o reconciliados con él; después delos enemigos de nuestra fe vencidos por guerra i fuerça de armas, de donde los nuestros recebían tantos daños i temían mucho maiores; después dela justicia i essecución delas leies que nos aiuntan y hazen bivir igual mente en esta gran compañía que llamamos reino i república de Castilla; no queda ia otra cosa sino que florezcan las artes dela paz. Entre las primeras es aquélla que nos enseña la lengua, la cual nos aparta de todos los otros animales i es propria del ombre i, en orden, la primera después dela contemplación, que es oficio propio del entendimiento. Esta, hasta nuestra edad, anduvo suelta i fuera de regla i a esta causa a recebido en pocos siglos muchas mudanças por que, si la queremos

11 Citamos por la edición de la Biblioteca Clásica de la RAE: Antonio de Nebrija, *Gramática sobre la lengua castellana*, ed. Carmen Lozano, Barcelona, RAE-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011.

> cotejar con la de oi a quinientos años, hallaremos tanta diferencia i diversidad cuanta puede ser maior entre dos lenguas.
>
> I por que mi pensamiento i gana siempre fue engrandecer las cosas de nuestra nación i dar a los ombres de mi lengua obras en que meior puedan emplear su ocio, que agora lo gastan leiendo novelas o istorias embueltas en mil mentiras i errores, acordé ante todas las otras cosas reduzir en artificio este nuestro lenguaje castellano, para que lo que agora i de aquí adelante en él se escriviere pueda quedar en un tenor i estender se en toda la duración delos tiempos que están por venir, como vemos que se a hecho enla lengua griega i latina, las cuales, por aver estado debaxo de arte, aun que sobre ellas an passado muchos siglos, toda vía quedan en una uniformidad.

Como cabe advertir del discurso de Nebrija, la preocupación de la lengua es la culminación de un programa de recuperación política en el que se han unido los reinos peninsulares ("En la fortuna i buena dicha de la cual, los miembros y pedaços de España, que estaban por muchas partes derramados, se reduxeron y ayuntaron en un cuerpo i unidad de reino"), se ha vencido al enemigo natural concluyendo la Reconquista ("después de los enemigos de nuestra fe vencidos por guerra i fuerça de armas") y se ha pacificado Castilla ("después de la justicia i essecución de las leies que nos ayuntan i hazen bivir igual mente en esta gran compañía, que llamamos reino i república de Castilla"). En este nuevo marco la lengua se entiende, junto con la religión ("después de repurgada la cristiana religión, por la cual. somos amigos de Dios, o reconciliados con él") como un elemento cohesionador que asegura el nuevo "imperio", esto es, el nuevo poder político establecido. La lengua (y para ello la prosa filológica) forma parte destacada de las "artes de la paz", que han de coadyuvar a mantener la estabilidad política del nuevo gobierno que es entendida por Nebrija como "La forma i travazón del cual, assí está ordenada, que muchos siglos, iniuria i tiempos no la podrán romper ni desatar".

La principal obra de prosa filológica es la *Gramática castellana* de Antonio de Nebrija publicada en Salamanca el año de 1492. Dentro de esta intención de fijar la lengua castellana en reglas que ayuden a mantener la cohesión del reino, publica en 1517 las *Reglas de la Ortografía de la lengua castellana*.

En 1499 Hernán Núñez colabora en la extensión de la prosa filológica publicando su *Glosa sobre las Trezientas* de Juan de Mena. En ella aplica al poeta castellano las técnicas humanísticas propias del estudio de autores clásicos pretendiendo que la hermenéutica sea el principio de la formación letrada. En 1506 publicó una segunda edición ampliada.

La labor lexicográfica de finales del siglo XV también supuso una aportación importante en la política cultural de afianzar el castellano como lengua de cultura, al igual que ocurrió con el griego y el latín. Esta labor se realizó aplicando la nueva metodología humanista. Se contaba con el antecedente del *Vocabulario castellano* de principios del XV conservado en el manuscrito N-73 de la Real Academia de la Historia muy centrado en los campos semánticos de la caballería y la cortesía, propios de la cultura nobiliaria de su época. A finales del XV aparece el *Universal vocabulario en latín y romance* de Alfonso de Palencia que es el primer diccionario que clasifica con criterios filológicos el vocabulario castellano. En esta labor colaboran las obras de Rodrigo Fernández de Santaella, *Vocabulario eclesiástico* (impreso en 1499) y los diccionarios de Nebrija (*Dictionarium latino-hispanicum* de 1492 y el *Dictionarium hispano-latinum* de 1495) dedicados a don Juan de Zúñiga.

D. Las cartas

La práctica y realidad epistolar en las cortes nobiliarias del siglo XV se muestra en el misceláneo *Libro de las veinte cartas e qüistiones con sus respuestas e algunos metros* de Fernando de la Torre. En él se testimonia la costumbre de intercambiar cartas sobre diversos asuntos culturales (poéticos, políticos o doctrinales) con el fin de resolver dudas o suscitar debates. De hecho, a lo largo del siglo XV las cartas fueron la principal vía de transmisión de ideas y de recursos formales, al tiempo que fue uno de los principales medios de penetración de las nuevas ideas humanistas. En el género dominó más el modelo ciceroniano que el de Séneca. Aunque hay manifestaciones anteriores, el género alcanza su esplendor en el reinado de los Reyes Católicos en el que se compilan espistolarios de muy diversas materias (familiares, consolatorias, políticas, cortesanas).

Las cartas políticas suelen escribirlas los historiadores o eruditos que se apoyan en la documentación en la que basan sus crónicas. En ellas se suelen plantear comentarios y análisis de interés. El autor más representativo es Fernando del Pulgar quien en sus *Letras* imprime quince cartas en 1485 a la que añade diecisiete nuevas cartas en 1486. Diego de Valera dejó más de veinte cartas manuscritas en el códice 1341 de la Biblioteca Nacional de Madrid fechadas de 1441 a 1486. Publicadas como paratextos en diversas obras, las ocho cartas de Diego Rodríguez de Almela, escritas de 1478 a 1484, se conservan unidas en el manuscrito Egerton 1173. El epistolario de la reina Isabel, compuesto por dieciséis cartas, es fundamental para conocer sus relaciones personales con el rey Fernando, el seguimiento de la Guerra de Granada y sus intereses culturales y religiosos.

La carta exhortatoria fue de amplio uso en el XV. La *Epístola a los valientes letrados de España* de Carlos de Viana se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid formando parte de un epistolario compuesto por cinco misivas. En ella se insta a traducir la *Ética* de Aristóteles con el fin de mejorar las formas de gobierno. La *Epístola exhortatoria a las letras* de Juan de Lucena alaba la intención de Fernand Álvarez de Zapata de aprender latín y propone el desarrollo de una cortesía letrada cuasi humanística por basarse en la cultura italiana.

Las cartas consolatorias en las que se indican remedios morales y religiosos para sobrellevar las pérdidas personales de deudos, de poder o de riqueza fueron muy utilizadas en el siglo XV. Cartas consolatorias realizaron, entre otros, Gómez Manrique, Juan de Lucena y fray Íñigo de Mendoza. Este último escribe una *Carta a nuestra señora la reina con motivo de la muerte del príncipe don Juan* en la que se ofrece el consuelo cristiano de considerar la muerte como auténtica vida y la vida como muerte aplazada.

Las cartas de amores son de interés por formar parte de la materia de la que se nutre la novela sentimental. Entre 1450 y 1460 se mantiene un debate epistolar entre Pere Torella (cuatro cartas) y Pedro de Urrea (tres) sobre la aflicción de las donas, esto es, sobre los sufrimientos de la mujer a causa del amor. La *Carta de Iseo* y la *Respuesta de Tristán*, conservadas en la Biblioteca Nacional de Madrid, desarrollan sus penas y quejas de amores. El manuscrito colombino 5-3-20 conserva una *Carta de buena nota* con la *Respuesta de Gómez Manrique*. Un penado amador solicita consuelo al conocido poeta y recibe su fingida contestación en la que se muestra aquejado del mismo dolor y ofrece remedios para la conquista y el olvido de la dama.

4.4. Prosistas destacados

A. Juan Fernández de Heredia, traductor aragonés

Don Juan Fernández de Heredia es una figura fundamental en la cultura aragonesa. De haber realizado su obra cien años antes, posiblemente el aragonés habría tenido una evolución lingüística diferente, encontrando una norma propia que lo mantuviese separado del castellano. Sin embargo, cuando su labor cultural produjo una obra en la que el aragonés podría haberse normalizado su tendencia evolutiva hacia su asimilación por el castellano estaba ya muy avanzada.

Don Juan nació en 1310 y se formó en la corte de Jaime II, aprendiendo latín, griego y francés de cara a poder desempeñar labores diplomáticas. En 1328 ya era miembro de la Orden del Hospital de San Juan de Jerusalén, en la que va a ir alcanzando un progresivo poder. En 1339 alcanza la máxima dignidad de la Orden en el reino de Aragón y a partir de 1347 es lugarteniente del Gran Maestre en España. En 1351 se integra en la corte papal de Aviñón. Sus buenas relaciones con el papa Inocencio VI le valieron ser nombrado prior de la Orden de San Juan en Castilla y el priorato de San Giles, el más importante de la Orden. En 1377 el papa Gregorio XI lo nombra Gran Maestre de la Orden. En 1378, desde las posesiones de la Orden en Rodas apoyó a Clemente VII al desatarse el cisma de Occidente (1378-1417). De vuelta a Aviñón entre 1385 y 1393 impulsó una importante labor cultural. En 1396 fallece en Aviñón.

La labor cultural de Fernández de Heredia fue fundamental en la penetración del humanismo en la corona de Aragón, sobre todo durante el reinado de Juan I de Aragón (1387-1396). En su obra destacan las traducciones del griego y el latín al aragonés y su labor historiográfica, basada en gran parte en fuentes griegas. Su labor es similar a la de Alfonso X el sabio, fundando un *scriptorium* en Aviñón donde se realiza su magna obra. A su nombre se conservan catorce obras cuya principal aportación será la traducción de sus fuentes que facilita la penetración de la nueva cultura humanística.

Su preocupación historiográfica le lleva a realizar un conjunto de compilaciones en las que las diferentes fuentes utilizadas se recrean originalmente a la manera alfonsí. Así ocurre con el relato que de la caballeresca aventura de la expedición catalana que conquista Grecia transmitió en la *Crónica de Morea o Libro de los fechos et conquistas del prinçipado de la Morea*. A analizar la conducta caballeresca a través del retrato de diferentes figuras históricas dedica su *Grant corónica de los conquiridores*. Desde Guido de Colona elabora una versión aragonesa de la *Ystoria Troyana*. Por último, su magna obra historiográfica se ocupa de compilar una *Grant Crónica de Espanya*, terminada en 1393, en la que utiliza como fuentes a los historiadores clásicos que traduce. Con ella culmina la aplicación del modelo alfonsí a la historiografía aragonesa. Se articula en tres partes: la primera hasta la invasión árabe de España; la segunda (perdida) sobre los reyes cristianos de Pelayo a Fernando IV; la tercera es resumen de la crónica de Alfonso XI hasta 1344.

Traducciones más fieles a sus fuentes son el *Libro de Marco Polo*; la *Crónica de los Emperadores* traducida de la crónica griega de Juan Zonaras que historia la vida de los emperadores bizantinos; y *Flor de las Ystorias de Orient*, que traduce la obra del monje Haitón de Córico sobre el imperio mongol.

En su traducción de clásicos impulsa la traducción de Plutarco (*Vidas semblantes)*, Eutropio (a partir de Paulo Diácono), Orosio y, sobre todo, la primera versión española de Tucídides, realizada a partir de una versión bizantina de Demetrio Talodiqui.

También realiza dos colecciones de sentencias: el *Rams de flors o Libro de las actoridades*, que es una colección de sentencias de los Santos Padres y de Valerio Máximo, y un *Secreto de los secretos* en el que Aristóteles forma a Alejandro Magno.

B. Enrique de Villena, noble letrado

La figura de don Enrique de Villena sobrepasa la del perfil de noble letrado de la que parte por su origen y formación para ser el primer y mejor introductor en Castilla del humanismo italiano, aunque en el ámbito de la cultura castellana no había todavía un ambiente propicio para su asimilación.

Hijo del señor de Villena, nace entre 1382 y 1384, siendo nieto bastardo de Enrique II por parte de madre y miembro de la casa de Aragón por vía paterna, de ahí que también se refieran a él como Enrique de Aragón. Se formó en la corte catalana donde pudo asimilar la nueva cultura occitana e italinizante, sirviendo por ello de cauce para su difusión posterior en Castilla. Su vida fue un continuo desastre político. Fue desposeído de los derechos al título del Marquesado de Villena en 1398. Nombrado Maestre de Calatrava por Enrique III en 1404, fue discutido su maestrazgo a partir de 1406, siendo desposeído en 1414. Acompañó a Fernando de Antequera a Aragón cuando fue nombrado rey en 1412, regresando empobrecido a Castilla en 1416, donde alcanza el señorío de Iniesta en 1417. Retirado de la vida política a partir de 1422 se refugia en su señorío de Iniesta, muriendo en 1434.

Su obra se articula en dos periodos. En el primero, de 1417 a 1425, realiza una obra de carácter cortesano en la que se adelanta a su tiempo desarrollando la exegesis y la alegoría en textos cuya finalidad es la formación nobiliaria. *Los doze trabajos de Hércules*, redactada inicialmente en catalán en el entorno de Alfonso V el Magnánimo, se compuso en 1417 y de inmediato se trasladó al castellano. La figura del héroe clásico le sirve para realizar una interpretación exegética para proponer una caballería moral apropiada para el estamento nobiliario. En su papel de *magister* de cortesanos es de gran interés su *Arte cisoria*, tratado básico de etiqueta y protocolo cortesano realizado en 1423. En 1424 redacta una de las primeras obras de la ética consolatoria tan del gusto de los nobles del XV: el *Tratado de la consolación*, que viene a consolar los desastres de la peste que asoló Cuenca en 1422. También a las preocupaciones nobiliarias responde su *Tratado de fascinación y de aojamiento*, terminado en 1425, en el que la erudición de Villena responde al gusto por los tratados de caso y fortuna que defienden el libre albedrío como responsable último del comportamiento humano. Por ello es necesario saber defenderse de los medios mágicos que intentan condicionar su comportamiento. La materia sentimental también tiene cabida en la cortesía nobiliaria de Villena y en la *Epístola a Suero de Quiñones*, al tiempo que se suma a la moda literaria de la epístola, analiza la realidad del amor. Cierra este conjunto el *Arte de trovar* del que solo se conserva un fragmento. En él atiende la preceptiva exigida por la poesía cancioneril desde las tradiciones trovadorescas occitanas.

El segundo periodo de su obra, a partir de 1427, va a influir de manera esencial en la evolución de las traducciones del siglo XV al abordar el traslado de las obras fundamentales de la Antigüedad clásica, realizando al mismo tiempo su interpretación exegética en la que en ocasiones se introducen técnicas filológicas. Así redacta su *Exposición del salmo "Quoniam videbo"* y su *Exposición del soneto de Petrarca*. Sin embargo, su magna labor será la tracción con glosas de la *Eneida* de Virgilio. Esta labor se continúa en la traducción de la *Divina Comedia* de Dante y en la *Retórica nueva* de Cicerón.

Realiza también, en el marco cortesano, una serie de obras menores de carácter científico como el *Tratado de la lepra*, discusión médica enmarcada en un marco alegórico de sueño.

C. Alfonso de Cartagena, un obispo converso y cortesano

Alfonso de Cartagena es el letrado que mejor representa la política y la cultura establecidas en la cortes de Juan II. Es miembro de una importante familia de conversos, ya que es hijo de Pablo García de Santa María, nacido como Selomó ha-Leví (1353-1435) y rabino mayor de Burgos cuando se convierte en 1390. Don Pablo fue obispo de Cartagena en 1403 y de Burgos en 1415. Fue Canciller Mayor del reino a la muerte del Canciller Ayala en 1407, con lo que el consejo político y la formación del rey pasa de la nobleza al estamento eclesiástico. Los Santa María son una de las familias literarias de la Castilla del siglo XV. Don Pablo de Santa María, su padre, fue autor de dos crónicas, una en verso, *Las siete edades del Mundo*, y otra en prosa, *Suma de las crónicas de España*. Alvar Garci de Santa María, su tío, inició la *Crónica de Juan II*. Otros literatos de la familia fueron Pedro de Cartagena, reputado poeta, Teresa de Cartagena, una de las escasas voces femeninas de la prosa medieval, y fray Íñigo de Mendoza, importante escritor y poeta del Reinado de los Reyes Católicos.

Alfonso de Cartagena, nacido en 1384, recibe una formación letrada llegando a ser doctor en leyes por Salamanca. Su ascenso cortesano se vincula al desempeño de diversos cargos públicos cortesanos y eclesiásticos. Es auditor de la Real Audiencia de Castilla en 1415 y dean de la catedral de Santiago. Desde 1417 es dean de la catedral de Segovia, nuncio apostólico y colector general. Su capacidad y prestigio le llevan a desempeñar diversas embajadas en Portugal (1421, 1423, 1424 y 1427) y a ser elegido representante de Castilla en Concilio de Basilea que se celebra entre 1434 y 1439. En esos años también realizará una embajada en Alemania (1438) y posteriormente será embajador en Navarra (1441). Fue elegido obispo de de Burgos en 1435, tras la renuncia de su padre. Regresó a su sede en 1439 y participó en la política de la época siempre fiel al rey Juan II. Murió en 1456.

Frente al modelo nobiliario de formación que suponía Enrique de Villena, de procedencia aragonesa y caballeresco, Alfonso de Cartagena va a promover una formación cortesana más en línea con su formación teológica. El alcance y sentido de su propuesta cultural se observa en la *Controversia Alphonsiana* sobre la traducción y el valor de los textos antiguos mantenida en 1430 o 1432 con sus *Declinationes contra novam translationem "Ethicorum"*. En esta obra critica la traducción de Bruni de la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles sobre todo por la preeminencia que da a la elocuencia, creada por los hombres y por ello crítica, sobre la razón concedida por Dios a los hombre como medio de conocimiento y asentada en la autoridad de la tradición transmitida. En definitiva censura la nueva versión realizada del griego por no respetar el contenido teológico con el que venía transmitiéndose la obra aristotélica. Con ello, de forma progresiva en su obra dará más importancia a asegurar una correcta doctrina que a la novedad ideológica.

En su obra en castellano destacan las traducciones de Cicerón. En su viaje a Portugal traduce el *Libro de la vegez* y el *Libro de los ofiçios.* Mayor importancia tiene su interés por Séneca del que traduce antes de su marcha a Basilea: la *Compilación de algunos dichos,* el *Libro de la providencia de Dios*, el *Libro de la clemencia,* el *Libro de la providencia divina,* el *Libro de las siete artes liberales* y el *Libro de la vida bien aventurada.* Su éxito se prueba por la impresión de cinco de ellos en 1491, interés que se mantuvo en las ediciones del XVI. A ellos hay que

añadir la atribución segura de los *Dichos de Séneca en el acto de la caballería*, colección de dichos extractados y traduccidos del *Epitoma rei militaris* de Flavio Vegecio.

De gran importancia son sus tratados doctrinales y políticos que vienen a sustituir a sus traducciones y preocupaciones filológicas iniciales. En ellos el pensamiento de Cartagena va intentando dar respuesta al agitado marco político que le tocó vivir a partir de 1439. Pretende educar a la nobleza tal como teoriza en su *Doctrinal de caballeros* (de 1444 a 1445) escrito a raíz de la *Qüestión* que le plantea don Íñigo de Mendoza en 1444 y a la que ya había respondido en una carta que era un breve epítome sobre la caballería. El *Doctrinal de caballeros* se conserva en dieciocho manuscritos y en una temprana impresión de 1487 con el título de *Doctrina e instrucción de la arte de la caballería*. En él se atiende a la regulación legislativa y a la función militar de la caballería aunque manteniendo preocupaciones intelectuales y ordenamientos cortesanos que la orientan hacia las nuevas funciones curiales que la nobleza tendrá en Castilla con los Reyes Católicos.

En otras obras continúa su formación moral de la nobleza. Su *Oracional de Fernán Pérez*, terminado en 1454 e impreso en 1487, forma la conciencia y la devoción del noble dentro de una ética y religiosidad cristianas. La *Genealogia regum Hispanorum o Anacephaleosis*, redactada en latín entre 1454 y 1456, se tradujo al castellano en 1463 en una versión atribuida a Pérez de Guzmán o a Juan de Villafuerte. La obra revisa la historia de España desde sus orígenes hasta Juan II defendiendo un neogoticismo en favor de los orígenes de la monarquía castellana y de sus valores.

De sus intervenciones en el concilio de Basilea se conserva en castellano la *Proposición contra los ingleses*, traducción del discurso pronunciado el 14 de septiembre de 1434, en la que defiende la precedencia del rey castellano sobre el inglés ilustrándola con una argumentación encomiástica de los valores del reino de Catilla.

D. Alfonso Martínez de Toledo, un clérigo cortesano

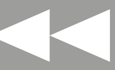
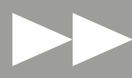
La actividad literaria de Alfonso Martínez de Toledo forma parte de las obligaciones propias de su condición cortesana, capellán real, y eclesiástica, arcipreste de Talavera.

Nació en Toledo de familia noble en 1398 y adquirió una formación universitaria como bachiller en decretos. Desde 1415 es prebendario en la catedral de Toledo. De 1420 a 1430 se establece en el reino de Aragón en las ciudades de Tortosa, Gerona, Valencia y Barcelona. Consigue ser arcipreste de Talavera, aunque tiene que litigar por ello desde 1424 con Fernán García al tiempo que se defiende de la denuncia que Francisco Fernández realiza contra él en 1427 por vivir amancebado. En 1431 viaja a Roma como familiar del cardenal Juan de Casanova. A su regreso es capellán de Juan II viviendo en la corte el resto de sus días, aunque manteniendo sus obligaciones y beneficios eclesiásticos. Entre ellas estuvo el ser encargado de las representaciones de Navidad y Corpus en Toledo de 1454 a 1461. Tras 1466 no hay constancia documental de él, suponiéndose que murió antes de 1468 porque en esa fecha se menciona a un nuevo arcipreste de Talavera.

Su obra más importante es el *Arcipreste de Talavera* tal como se indica en su rúbrica inicial que fecha la obra en 1438:[12]

> *Libro compuesto por Alfonso Martínez de Toledo Arcipreste de Talavera en hedat suya de quarenta annos, acabado a quinze de março anno*

12 Como ya indicamos utilizamos la edición de Michael Gerli, Madrid, Cátedra, 1992.

> *del nascimiento del Nuestro Salvador Ihesu X.º de mil e quatroçientos treinta e ocho annos. Sin bautismo sea por nombre llamado Arcipreste de Talavera donde quier que fuere levado.*

La obra se conserva en un manuscrito único del Monasterio de San Lorenzo del Escorial (h-iii-10, fechado en 1466). De un manuscrito distinto derivan las ediciones de Sevilla en 1498 y Toledo en 1500 en las que los editores añaden un colofón indicando que el libro es por "algunos llamado *Corbacho*", título que ha terminado haciendo fortuna. Además de estos testimonios contamos con ediciones de 1518, 1529 y 1547. La obra en su subtítulo se denomina *Reprobación del amor humano,* siguiendo a Andrea Capellanus, título concorde con su contenido. Como indica su prólogo, la obra se articula en cuatro partes diferentes dedicadas todas ellas a la moralización cortesana de aviso sobre el loco amor, siguiendo la tradición del *Libro de buen amor* a quien tiene presente en su título (recuérdese que hasta la edición de Menéndez Pidal la obra se conocía como el *Libro del arcipreste*):

> E va en quatro principales partes diviso: en la primera fablaré de reprobación de loco amor. E en la segunda diré de las condiçiones algund tanto de las viçiosas mugeres. E en la tercera proseguiré las complisiones de los ombres (quáles son o qué virtud tienen para amar o ser amados). En la quarta concluiré reprobando la común manera de fablar de los fados, venturas, fortunas, signos e planetas, reprobada por la sancta madre iglesia e por aquellos en que Dios dio sentido, seso e juizio natural, e entendimiento racional. Esto por quanto algunos quieren dezir que si amando pecan que su fado o ventura ge lo procuraron.

Como indica expresamente el autor la obra se articula en I) una Reprobación del amor; II) una Denuncia de los vicios de las mujeres:; III) una Denuncia de los vicios de los hombres; y IV) la Responsabilidad moral de los amadores. No obstante, su desarrollo es fuertemente misógino.

Más que en su contenido, propio de la tradición moralizadora pseudovidiana de la Edad Media, la originalidad y el valor literario del *Corbacho* reside en su estilo. Este está dominado por el coloquialismo homilético en el que domina la presencia del yo del predicador y la apelación y exhortación directas al receptor. Ello cabe advertirlo en este fragmento iniciado en primera persona, continuado con referencias exhortativas a sus oyentes ("antes te digo que") y cerrado con interrogaciones dirigidas al receptor con el fin de que asienta a las tesis del predicador:

> Aun otra razón te do con que amar non te consejo, por quanto de toda sabieza su ofiçio pierde si a desonesto amor se diere el letrado o sabidor; por quanto por mucho que sea sabio el ombre e letrado, si en tal aucto de amar e luxuria se pusiere, non sabe de allí adelante tener en sí temprança alguna, ni aun los auctos de la luxuria en sí refrenar; antes te digo que los que más çientíficos son, después que en el tal uso se envolvieren, menos sabios son e menos se saben desenbolver dello que los simples inorantes, como suso dixe. ¿Quién oyó dezir un tan singular ombre en el mundo, sin par en sabieza, como fue Salamón, cometer tan gran idolatría como por amores de su coamante cometió? ¿E demás Aristótiles, uno de los letrados del mundo e sabidor, sostener ponerse freno en la boca e silla en el cuerpo, çinchado como bestia asnal, e ella, la su coamante, de suso cavalgando, dándole con unas correas en las ancas?

Esta apelación desde la plática directa del predicador no impide que el autor despliegue la retórica y argumentación cultas cuando conviene a sus intenciones persuasivas (obsérvese el domino de los enlaces consecutivos: "Por ende", "E por quanto" y los paralelismos):

> Por ende, visto el efecto que loco amor procura, e quántos dapnos trahe, veamos, pues, por quién nos condenamos, nin qué cosa son mugeres, qué provecho trahen, qué condiçiones tienen para amar e ser amadas, nin, finalmente, por quál razón el ombre las deve bien querer. E por quanto, al presente algunos viçios de mal bevir declararé en parte de mugeres; esto se entienda de aquellas que viçios e mal usar de sí partir sería imposible, las virtuosas, honestas e buenas como oro de escoria apartando: que si lo malo no fuese reprovado, lo bueno non sería loado.

La maestría de su prosa nos la muesta Martínez de Toledo en los ejemplos y el costumbrismo del siglo XV que sabe insertar en su tratado, como cabe observar en estos casos:

- Más tarde te diré, que yo vi en mis días enfinidos ombres, y aun hembras sé que vieron a un ombre muy notable, de casa real -e quasi la segunda persona del rey en poderío en Aragón, mayormente en Cezilia- por nombre Mosén Bernard de Cabrera, el cual estando en cárceles...
- Contarte he un enxiemplo que contesçió en Barcelona: una reina era muy honesta con infingimiento de vanagloria...

Sin embargo, su mayor logro artístico consiste en su capacidad de integrar en su obra monólogos de lenguaje popular que llegan a tener una estructura cuasi teatral:

> E demás, por mucho que tengan siempre están llorando y quexándose de pobreza: «No tengo; no alcanço; non me preçian las gentes nada; ¿qué sera de mí, cuitada?».

A este respecto son famosos los monólogos del huevo robado, de la gallina perdida o los lamentos por la ropa empeñada.

Otras obras de Arcipreste de Talavera se refieren a la historia como el resumen histórico que ofrece su *Atalaya de las corónicas* (1443). También se la han atribuido dos hagiografías: la *Vida de San Isidoro* y la *Vida de San Ildefonso*.

E. Alfonso Fernández de Madrigal, un obispo letrado

Proverbialmente Alonso Fernández de Madrigal, el Tostado, pasó a ser el polígrafo por excelencia de la Castilla del XV. Sus obras completas en latín, publicadas en Venecia de 1507 a 1531 ocuparon veinticuatro volúmenes, siendo uno de los autores e intelectuales más prestigiosos de su época.

Alfonso Fernández nació en Madrigal de las Altas Torres hacia 1410. El apelativo de El Tostado proviene de su padre Alonso Tostado. Estudió en Salamanca donde antes de 1436 es profesor de Artes y Filosofía Moral; hacia 1441 es profesor de Biblia, y de Teología antes de 1443. Su fama como teólogo y sus interpretaciones suscitaron la admiración y la envidia, siendo denunciado por fray Juan de Torquemada por hereje. El Tostado tuvo que defenderse ante el papa Eugenio IV y enfrentarse a las acusaciones de Torquemada ante un tribunal de teólogos en Siena en 1443. La admiración por su erudición le ganó del Papa la absolución de los cargos. En 1444, retirado en la Cartuja de Scala Dei en Cataluña, es requerido por Juan II como consejero. En 1454 es nombrado obispo de Ávila. Muere en 1455.

Su principal labor intelectual tiene que ver con un amplio proyecto de exégesis bíblica en latín que solo pudo aplicar a los libros históricos del Antiguo Testamento y al Evangelio de San Mateo. Sin embargo, la obra que interesa en una historia de la literatura castellana es su producción en romance o en latín traducida de inmediato al romance en la que aplica sus conocimientos y su prestigio como intelectual a las preocupaciones y necesidades formativas cortesanas.

En este sentido, destacan varios tratados exegéticos. Las *Cinco figuratas paradoxas* (a finales de la década de los 30 o principos de la siguiente) se dirigen a la reina doña María y atienden a la exégesis de imágenes escriturarias de la Virgen y de Cristo descubriendo en ellas sus valores teológicos. A petición del Marqués de Santillana tradujo los Cánones de Eusebio-Jerónimo glosando su contenido historiográfico en cinco volúmenes con el título de *Libro de las crónicas o tiempos* o *Comentario sobre el Eusebio* (entre 1445-1450). *Las diez qüestiones vulgares* (1453) es el primer tratado de mitografía castellano. Tomando como modelo el *Genelogiae deorum* de Boccaccio realiza una exégesis evemerista (interprentando a los dioses como héroes humanos), astral y alegórica.

Destacan también tres tratados morales. Un breve tratado de confesión se imprime en Mondoñedo en 1495 con el título de *Breve forma de confesión* y en Salamanca en 1498 como *Confesional del Tostado*. La obra redactada hacia 1437 forma al penitente sobre el sentido del sacramento y le exhorta a su práctica piadosa. El *Breviloquio de amor y de amiçiçia* lo escribe hacia 1435 o 1439, a petición de Juan II primero en latín y luego lo traslada al castellano. La obra difundió en la corte nociones básicas de naturalismo aristotélico, de conocimientos médicos sobre la pasión amorosa y de remedios de tradición ovidiana. En la obra el amor se analiza como una pasión carnal que domina al hombre como *amor hereos* o enfermedad del amor. Para mostrar la fuerza de la pasión amorosa incluye una serie de *estorias* de amantes destruidos por el amor, como la de Fedra, narrada desde la tragedia de Séneca. Contra esta pasión señala una serie de remedios ovidianos reformados por la moral cristiana. Por último, escribe una *Respuesta a una petición del Conde Don Alvaro de Zúñiga sobre la exposición de la Missa y como el christiano ha de estar en la iglesia a oyr los divinos oficios* (1448).

F. Diego de Valera, un letrado cortesano

Por su itinerario vital y por la amplitud de su producción Diego Valera puede ser uno de los representantes más completos de la prosa castellana del siglo XV. Su vida y su obra se desarrollan en los reinados de Juan II, Enrique IV y los Reyes Católicos. Su condición de letrado cortesano le lleva a hacer una obra de continua reflexión sobre la caballería y la nobleza, reflexiones que aplica a la realidad histórica de la que es un testigo de primer orden por su activa presencia en las cortes y en la realidad política de su tiempo.

De hecho, su vida cabe calificarla de caballeresca. Nace en 1412 en Cuenca, proveniendo de una familia de conversos. Su padre era el maestre Alfonso Chirino, médico de Juan II. Se incorpora a la corte en 1427 como miembor de la Orden de los Donceles y como tal luchó en la batalla de la Higueruela (1431). En la frustada toma de Huelma (1435) es nombrado caballero por Fernán Álvarez de Toledo, conde de Alba. En 1448 viajó por las principales cortes europeas, sirviendo a los reyes Carlos VIII de Francia y Alberto de Bohemia, archiduque de Austria y emperador. A su regreso a Castilla fue contrario a Álvaro de Luna (1453) y partícipe en su prisión, aunque siempre se mantuvo fiel al rey. Realizó diversos viajes como embajador de Castilla en

Dinamarca, Inglaterra, Borgoña y Francia. La subida al trono de Enrique IV oscurece su papel debiendo dedicarse al servicio de la alta nobleza. En 1454, estuvo en Sevilla al servicio de don Álvaro de Zúñiga como ayo de sus hijos. Fue corregidor de Palencia (1462) y Segovia (1478), en otros periodos sirve en cortes señoriales como la del conde de Medinacelli (1467). Su saber cancilleresco y curial le valieron para ser maestresala de Enrique IV y de Fernando el católico. El ascenso al trono de los Reyes Católicos en 1470 lo trajo de nuevo a primer plano en la corte real. Murió siendo alcaide del castillo del Duque de Medinaceli, en Puerto de Santa María en 1488.

Su obra cabe dividirla en escritos nobiliarios e históricos. En ambos casos, el autor muestra una fundada conciencia nobiliaria desplegada en los fundamentos teóricos y en la reglamentación práctica de la caballería cortesana.

La conciencia nobiliaria la desarrolla en su tratado *Espejo de verdadera nobleza* defendiendo que el linaje es el fundamento de la verdadera hidalguía. Después de 1458 dedica a Alfonso V de Portugal el *Tratado de las armas* por considerarlo el único monarca capaz de mantener el protocolo heráldico y la etiqueta cortesanas dignos de la cultura caballeresca. El *Cirimonial de Príncipes* (1458-1460), dirigido al Marqués de Villena Juan de Pacheco, muestra su magisterio cortesano fundamentando cómo las instituciones de la corte se basan en la antigüedad del linaje. En sus *Preheminencias y cargos de los oficiales de armas* (posterior a 1480) Valera regula desde su experiencia el comportamiento del orden militar y de las embajadas en el marco del protocolo cortesano.

Los distintos avatares políticos por los que discurre su vida le hacen participar con espíritu nobiliario y caballeresco en ellos. Para ello, además de la actuación personal directa, la literatura es una herramienta eficaz. Su *Exhortación de la paz* (cercana a la batalla de Olmedo,1445) es un regimiento de príncipes dirigido a Juan II para que rehiciese la concordia cortesana. A Alfonso Pimentel, conde de Benavente, dirige su *Breviloquio de virtudes* (h. 1461) mostrándole a través de la exégesis de distintas imágenes las calidades que necesita el noble para el buen gobierno. Al comienzo del reinado de los Reyes Católicos Valera dirige al rey Fernando el *Doctrinal de príncipes* que compendia un tratado de ciencia política basado en la realidad caballeresca que tan bien conoce. Por ello propone al joven rey que apacigue el reino generalizando un código de comportamiento caballeresco en las relaciones de los nobles.

La filosofía y la moral que preocupan en las cortes nobiliarias las atiende en diversas composiciones. El *Tratado en defensa de virtuosas mujeres*, que debió circular en la corte a tenor de los cinco manuscritos que lo conservan, se dirige a doña María la mujer de Juan II en 1445, dentro del circuito de recepción femenina que va creciendo en las cortes nobiliarias trastámaras. Partiendo del modelo de Boccaccio (*De claris mulieribus*) defiende a las mujeres desde su prestigio caballeresco con diversos argumentos doctrinales y filosóficos que se desarrollan a través de la glosa de sus historias ejemplares. El *Tratado de providencia contra fortuna*, dedicado a don Juan Pacheco, desarrolla el tópico de las consolatorias nobiliarias que justifican el fracaso político.

Su obra histórica traza un tríptico que sirve para legitimar el Reinado de los Reyes Católicos como solución providencialista de los errores del pasado. El carácter unitario de la obra se observa en que solo la *Crónica abreviada* tiene un prólogo iniciándose en el resto directamente el relato. Se abre con la *Crónica abreviada*

o Valeriana, terminada en 1481 e impresa en Sevilla en 1482. Es una crónica general en la que se compila mediante la abreviatio de las fuentes la historia de Castilla desde los orígenes de España hasta la muerte de Juan II. La obra puede pretender ofrecer a la reina una visión general de la historia del reino y enseñarle desde el espejo de la historia ejemplos de buen gobierno, por lo que se destacan diversas figuras femeninas ejemplares. El *Memorial de diversas hazañas*, compuesto entre 1486 y 1487, analiza el reinado de Enrique IV a quien no critica abiertamente aunque muestra su desmedido reparto de mercedes en contra de la clase de la caballería, justifica los derechos dinásticos de los príncipes Isabel y Fernando, y critica el excesivo poder de los privados. Cierra el ciclo la *Crónica de los Reyes Católicos*, en la que relata el reinado hasta 1488. La obra se articula en dos partes, la primera de ellas dedicada a la legitimidad monárquica de los Reyes Católicos y la segunda a la Guerra de Granada. Con este planteamiento viene a sancionar desde su experiencia cortesana el acierto de la política interna y externa de los nuevos monarcas.

A este friso histórico cabe añadir algunas obras historiográficas menores como el *Origen de Troya y Roma*, a petición de Juan Hurtado de Mendoza, noble conquense a quien acerca esta materia clásica y erudita desbrozándola de gran parte del material novelesco que había ido acumulando la materia de Troya.

El códice 1341 de la Biblioteca Nacional de Madrid reúne más de veinte cartas de Diego de Valera, fechadas de 1441 a 1486, que son un testimonio excepcional sobre las preocupaciones nobiliarias y morales de sus obras. La cartas abundan en exhortaciones y avisos morales por estar escritas con clara intención de ser divulgadas en la corte.

5. ORIENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

5.1. Estudios

A. Prosa didáctica medieval

Como panorama introductorio a todo el tema cabe la sucinta visión de Fernando Gómez Redondo (en Gómez Redondo- Alvar- Gómez Moreno, *La prosa y el teatro en la Edad Media*, 1991), ampliable en los capítulos que le dedica a lo largo de la *Historia de la prosa* (1998-2007) y de la *Historia de la prosa de los Reyes Católicos* (2012).

El desarrollo de la prosa didáctica medieval, aunque tenga intereses eclesiásticos, se debe sobre todo a las necesidades formativas de los nobles. José Luis Martín indica que la Iglesia fomenta en la prosa una cultura popular oral a través de la predicación y una cultura latina escrita para la élite culta ("Cultura de élite y Cultura popular en la Edad Media", 2001). Las necesidades de formación del caballero las han señalado Laurette Godinas (2008) e Isabel Beceiro (2016), quien también señala las necesidades formativas de la dama.

Los géneros de la literatura didáctica medieval los ha atendido Alicia Ramadori en un panorama de conjunto (2011). Por su parte, Carles Bastons ha trazado los elementos característicos de la literatura didáctica medieval ("Mirada comparatista al didactismo de la literatura medieval hispánica", 2012). Horacio Santiago-Otero y José María Soto Rábanos estudiaron los principales autores del saber medieval ("Los saberes y su transmisión en la Península Ibérica (1200-1470)", 1995). Luis Gil historia la producción intelectual en la Castilla de los Reyes Católicos (2003).

Isabel Beceiro (1991) estudió la formación del noble medieval en Castilla. La formación en el periodo alfonsí la han analizado Joseph Snow

("Alfonso X: un modelo de rey letrado", 2010) y la amplia monografía de Salvador Martínez Santamarta (*El humanismo medieval y Alfonso X el Sabio*, 2016, de la que ofrece una síntesis en 2018). La función del maestro y el privado en el sistema cultural alfonsí la atiende Constance Carta ("Sabiduría occidental - sabiduría oriental", 2015). Hugo Bizzarri (2004) ha mostrado las peculiaridades culturales del final de la etapa alfonsí. La transformación del formador de clérigo a letrado la trazó magistralmente José María Maravall en "Los hombres de saber o letrados y la formación de su conciencia estamental" (1967). La función formativa del letrado al servicio del noble o de la corte real en el siglo XV lo estudian Héctor Hernández ("El funcionariado letrado y su dimensión literaria en la corte de los Reyes Católicos", 2007), Aitana Herán ("El mecenazgo de los jerarcas eclesiásticos en la época de los Reyes Católicos", 2008) y Teresa Jiménez Calvente ("Maestros de latinidad en la corte de los Reyes Católicos", 2008). Los nuevos caballeros letrados del quatrocientos los caracteriza Carlos Heusch (2010).

La presión de los modelos orales en el desarrollo de la prosa la han atendido estudios como los de Fernando Gómez Redondo ("El fermoso fablar de la "clerecía": retórica y recitación en el siglo XIII ", 2003) o Carmen Marimón ("Del orador cristiano al productor letrado", 1997). El marco dialógico sapiencial lo establece Luca Sacchi ("*Sapienter interrogare, docere est:* el camino dialógico sapiencial entre curiosidad y doctrina", 2009). La importancia de la homilética en la cultura y literatura medievales la señala Ana Castaño ("Cuentística y literatura sapiencial en la Edad Media. Predicación religiosa: el sermón", 2015)

B. La prosa didáctica de la etapa alfonsí

Fundamental para el estudio de los *exempla* es la monografía de María Jesús Lacarra (*Cuentística medieval en España: los orígenes*, 1979) resumido en su colaboración con López Estrada (en Lacarra y López Estrada,1993) y actualizado en la síntesis de Marta Haro ("Cuentística castellana medieval: origen, consolidación y evolución", 2013). Graciela Rossaroli y Alicia Ramadori (1996) han trazado un útil cuadro de su evolución, sintetizada en toda la Edad Media castellana por Lacarra (1993). Graciela Cándano historia el género en sus inicios ("Sabiduría y ejemplaridad en las colecciones de *exempla* (siglos XII-XIII)", 2015), Carmen Armijo (2015) traza la evolución del género a fines de la Edad Media y Fernando Gómez Redondo (2006) muestra cómo se disgrega en el XV. María Dolores Nieto dedica una interesante monografía al género: *Estructura y función de los relatos medievales* (1993). Juan Paredes estudia la denominación (*Formas narrativas breves en la literatura románica medieval,* 1986) y Mª Paz Cepedello su estructura ("El *exemplum*: marco narrativo y componentes pragmáticos", 2003-2004). La influencia homilética en los *exempla* la determina Laurette Godinas ("Hacia una poética del exemplum medieval hispánico: orígenes clásicos y usos homiléticos", 2015). La importancia y la función del compilador en las colecciones dedicadas a la homilética ha sido analizada por José Aragüés ("Colecciones de *Exempla* y Oratoria: la labor del compilador", 1993). Mª Jesús Lacarra (2014) ejemplifica cómo cambian las colecciones de cuentos al difundirse por la imprenta. La *Revista de Poética Medieval* (nº 29, 2015) ha dedicado un número monográfico al cuento medieval dirigido por Mª Jesús Lacarra.

Las colecciones de sentencias pueden estudiarse en la monografía de Marta Haro *Literatura de castigos en la Edad Media* (2003) y desde la tipología de Alicia Ramadori (1999-2000). Hugo Bizzarri historia "Las colecciones sapienciales castellanas en el proceso de reafirmación del poder monárquico –siglos XIII y XIV–" (1995) y su transformación

evolutiva ("La metamorfosis sapiencial", 2006). Denis Menjot (1995) y Marta Haro (*La imagen del poder real a través de los compendios de castigos castellanos del siglo XIII*, 1996) destacan su función política como regimientos de príncipes. Hugo Bizarri ("Anatomía de la expresión proverbial", 2001) ha dedicado un fundamental estudio al estilo de las colecciones sapienciales y Marta Haro ha analizado su marco narrativo ("Narratividad y práctica literaria en la literatura de sentencias medieval", 2003b). Alexandra Oddo (2015) señala correspondencias y diferencias entre las sentencias y los refranes medievales.

Muy útil es consultar la revista electrónica *Memorabila* incluida en el portal *Parnaseo* (http://parnaseo.uv.es/memorabilia/) pues incluye un "Corpus bibliográfico" que recoge la bibliografía específica de ediciones y estudios sobre la literatura sapiencial medieval en Castilla. Así mismo, recoge estudios y textos que actualizan los conocimientos sobre literatura sapiencial.

El conjunto de colecciones en las que el exemplum sirve de marco para un desarrollo de debate en prosa ha sido considerado como género distinto por Fernando Gómez Redondo en su *Historia de la prosa* (1998). Su principal obra, la *Historia de la donzella Teodor*, cuenta con una monografía de Pino Valero (1996).

La reforma del legado cultural alfonsí la atiende Hugo Bizzarri (2001b) historiando la actividad cultural de la corte de Sancho IV y Emilio Blanco (1996) señalando la literatura formativa del periodo. La labor cultural del molinismo, surgido en la escuela catedralicia de Toledo, la estudió magistralmente Germán Orduna ("La élite intelectual de la escuela catedralicia de Toledo y la literatura en época de Sancho IV", 199) y la actualiza Fernando Gómez Redondo (El molinismo: un sistema de pensamiento letrado, 1284-1350", 2012). Sobre sus principales obras, los *Castigos y documentos de Sancho IV* cuentan con un estudio introductorio de Hugo Bizarri ("La estructura de *Castigos e documentos* del rey don Sancho IV", 1997) y una monografía de ampliación: *Castigos de rey don Sancho IV: una reinterpretación* (2004); la traducción castellana de la obra de Brunetto Latini y su relación con la cultura alfonsí la ha estudiado Gretchen Arnstedt ("Alfonso el Sabio y Brunetto Latini: convergencia", 1999-2000); el *Lucidario* puede estudiarse desde el trabajo de Ana Montero ("La divulgación de la ciencia en el *Lucidario* de Sancho IV", 2007). El enciclopedismo de la etapa trastámara cabe estudiarlo en artículo de Concepción Salinas (1993) y en su monografía sobre Alfonso de la Torre (1997).

C. Don Juan Manuel

Su vida y su literatura pueden profundizarse desde la monografía de Reinaldo Ayerbe-Chaux, *Yo, don Juan Manuel: Apología de una vida* (1994), y desde su relación con el contexto histórico que aclara David Flory (*El conde Lucanor: don Juan Manuel en su contexto histórico*, 1995). Su ideología opuesta al molinismo se explica en la excelente monografía de Marta Ana Diz (*Patronio y Lucanor: La lectura inteligente "en el tiempo que es turbio"*, 1984); sin embargo, Fernando Gómez Redondo (2000) defiende la ideología molinista del autor y lo propone como fundamento de la posterior ideología polítca trastámara (2002). Complementan la ideología del autor el clásico estudio de José Antonio Maravall ("La sociedad estamental castellana y la obra de don Juan Manuel", 1967) y la monografía de Mª Cecilia Ruiz (*Literatura y política: El Libro de los estados y el Libro de las armas de don Juan Manuel*,1989). Carlos Rubio ("El imaginario caballeresco y don Juan Manuel ", 2005) ha subrayado la función de formación nobiliaria presente en su obra. Su peculiar perfil cultural

lo analiza Leonardo Funes (2007). La presencia autobiográfica en sus obras la explican Germán Orduna (1982b) y Alan Deyermond (2001). Su conciencia de autoría la estudia Leonardo Funes (2007b), así como la vinculación de don Juan Manuel al legado alfonsí (2000b).

A propósito de *El Conde Lucanor,* Alberto Blecua (1982) analizó la transmisión de su obra de forma ejemplar y Reinaldo Ayerbe-Chaux (1975) señaló las fuentes de su obra y su originalidad creativa. Graciela Cándano interpreta la obra como un manual de formación nobiliaria ("Los gobernantes a la luz de *El conde Luca*nor", 2016). Sus recursos didácticos pueden estudiarse en la monografía de Aníbal Biglieri, *Hacia una poética del relato didáctico* (1989). El estilo del autor se profundizará en su caracterización lingüística desde el clásico acercamiento de Manuel Alvar (1988). Tanto Francisco Rico (1986]) como Barry Taylor (1986) elucidan la intención expresiva y el público nobiliario que tiene presente don Juan Manuel en sus creaciones.

De *El Conde Lucanor* contamos con un sintético análisis general de Erwin Haverbeck (1987) y los estudios y monografías ya señalados anteriormente. La obra ha sido objeto de numerosos análisis narratológicos como los que le dedica José Romera Castillo (1986). La estructura de preguntas y respuestas la analiza Marta Ana Diz (2014). Los valores didácticos de la expresión mediante ejemplos, de influencia dominica, los señala Leonardo Funes (2001). Michael Metzeltin (1991) ha analizado la especial dialéctica utilizada por Patronio en la resolución de los casos. Alfonso D'Agostino (2006) señala la profundidad psicológica de los personajes manuelinos. Marta Lacomba (2015) analiza el libro de proverbios de *El conde Lucanor*.

Contamos con una edición y conjunto de estudios (algunos ya señalados) en red en el portal *Aul@medieval* de *Parnaseo* dedicados a *Don Juan Manuel y su producción literaria* (2014) bajo la dirección de Mª Jesús Lacarra y *El conde Lucanor: Estudios y edición* (2014), coordinada por Marta Haro:

https://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/AulaMedieval.php?valor=monografias&lengua=es

Recientemente la revista electrónica *e-Spania* ha dedicado su número 21 (2015) a un monográfico sobre *El conde Lucanor de Don Juan Manuel. Construcción retórica y pensamiento político.*

D. Prosa didáctica religiosa de la etapa trastámara

Isaías Rodríguez reseña los principales "Autores espirituales españoles en la Edad Media. Siglos XIV y XV" (1967). El desarrollo y variedad de la prosa doctrinal y catequética se vinculan a la formación del clero bajomedieval, según el análisis de José María Soto Rábanos (1995). La variedad de géneros y formas también tiene que ver con un cambio codicológico: la tendencia al libro misceláneo que varía las formas compositivas del XIV, según propone Francisco Rico (1997).

Los catecismos doctrinales tienen un estudio conjunto en el artículo de José Sánchez Herrero ("La literatura catequética en la Peninsula Ibérica: 1236-1553", 1986). El género de los manuales de confesores cuenta con el estudio de José María Soto ("Visión y tratamiento del pecado en los manuales de confesión de la Baja Edad Media hispana", 2006). La literatura apologética, especialmente dirigida contra los judíos, la enmarca en su conjunto Fernando Díaz Esteban (1993). Carlos Sainz de la Maza ofrece un estudio del género (1986); y atiende la obra de Alfonso de Valladolid (1990).

Los tratados morales están faltos de un estudio que los aborde como género literario. Derek Lomax estudia algunas obras ("Algunos escritores religiosos, 1295-1350", 1978). La discutida autoría del *Viridario* ha sido fijada por Hugo Bizzarri (1986). Los tratados contra la magia y las supersticiones han sido estudiados por Constanza Cavallero (2011) a propósito del obispo Lope de Barrientos. Pedro Cátedra (1993) ha analizado la materia consolatoria en el XV. Las artes de bien morir medievales las estudia Francisco Gago Jover en su edición del *Arte de bien morir* (1999) y la monografía de Rebeca Sanmartín, *El arte de morir* (2006). La regulación de la ética amorosa ha sido estudiada por Robert Archer (2012) en su vertiente misógina. Hugo Roberto Basualdo (2011) ha estudiado la literatura moral que configura la virtud femenina. Mª Estela Maeso Fernández ha sintetizado la "Defensa y vituperio de las mujeres castellanas" (2010) en la literatura del XV.

De la literatura espiritual, destacan la obra de fray Pedro Fernández Pecha, fundador de los jerónimos, estudiada por Rafael Lapesa (1975) y la de Teresa de Cartagena, peculiar autora medieval, estudiada en la monografía de Mª del Mar Cortés *Teresa de Cartagena, primera escritora mística en lengua castellana* (2004).

La literatura homilética se profundiza en el panorama de Francisco Rico (1977) y las monografías de Pedro Cátedra (1990, 1994, 2002). Antonio Alberte (1995) ha trazado el proceso histórico y la estructura de las *ars praedicandi* y Ana Castaño (2015) analiza su aplicación en la homilética castellana. Manuel Ambrosio Sánchez (2009) atiende a los diversos materiales que se utilizan en la elaboración de sermones. La monografía de Antonio C. García Martínez, *La escritura transformada* (2006), analiza las relaciones entre escritura y oralidad en la homilética medieval y renacentista. Hugo Bizzarri (2006b) precisa el uso de la palabra en la predicación castellana. De interés es el monográfico dedicado por la *Revista de Poética Medieval* (nº 24, 2010) a la poética del sermón.

E. Prosa didáctica cortesana de la etapa trastámara

Ángel Gómez Moreno (1999) reseña la literatura política que surge en la corte. La importancia de la cancillería como centro de orientación y estímulo literario lo analizan María Josefa Sanz Fuentes (1990) y Blas Casado Quintanilla (1995]. Nicasio Salvador (1987) y José Manuel Nieto Soria (1993) analizan la aportación conversa a la literatura de ideas. Manuel Alejandro Rodríguez de la Peña ("El discurso sobre la realeza en el pensamiento político castellano del siglo XV", 2005) subraya los valores propogandísticos de esta literatura.

Adeline Rocquoi y Hugo Bizzarri ("Los Espejos de Príncipes en Castilla: entre Oriente y Occidente", 2005), Bonifacio Palacios Martín ("El mundo de las ideas políticas en los tratados doctrinales españoles: los espejos de príncipes-1250-1350-",1995), Miguel Ángel Pérez Priego ("Sobre la configuración literaria de los *espejos de príncipes* en el siglo XV", 1995) y Mª del Pilar Rábade ("La educación del príncipe en el siglo XV ", 2007) trazan la evolución literaria de los regimientos de príncipes. La literatura de doctrinales de caballeros se ha de abordar desde los panoramas de conjunto de Jesús Rodríguez Velasco (*El debate sobre la caballería en el siglo XV*, 1996) y la síntesis de Ángel Gómez Moreno ("La caballería como tema en la literatura medieval española: tratados teóricos", 1986). José Luis Martín y Luis Serrano (1991) reseñan los tratados caballerescos del XV y Antonio Pérez Martín (1991) analiza el estatuto jurídico del caballero. José Manuel Nieto (2002) atiende a la ideología política de las obras promocionadas por la nobleza. Sobre el tema de la Fortuna, contamos con una monografía centrada

en la literatura moral, de Juan de Dios Mendoza (1973). La ética de la amistad la traza Josué Villa (2016). Sobre la literatura anti y proconversa contamos con la monografía de Stefania Pastore (2010).

Ha crecido el interés crítico por conocer la cultura que realmente circulaba en la Corte y entre los nobles, a través del estudio de la difusión de la lectura y del conocimiento de las bibliotecas de los que da cuenta el estado de la cuestión de Víctor Infantes ("La sombra escrita de los libros: Sobre el estudio de los inventarios de bibliotecas," 2012) y ejemplifican los estudios de Antonio Antelo Iglesias (1991) y de Elisa Ruiz García (2004). En esta nueva cultura nobiliaria destacan las traducciones como señala Carlos Alvar ("Promotores y destinatarios de traducciones en Castilla durante el siglo XV ", 2004b), quien ofrece un sintético panorama ("De traductores y traducciones", 2009) que completa la monografía de Julio César Santoyo (*La traducción medieval en la Península Ibérica,* 2009). El corpus de traducciones y su historia lo traza la monografías de Carlos Alvar (*Traducciones y traductores,* 2010) y Julio César Santoyo ("Hacia un corpus total de traducciones medievales en la Península Ibérica", 2014). El *Repertorio de traductores del siglo XV* (2009) de Carlos Alvar y José Manuel Lucía puede cerrar la introducción panorámica.

Los trabajos de Joaquín Rubio Tovar (1995, 1997) y de Rocío del Río (2006) introducen al alumno en las peculiaridades de la traducción y el traductor medievales. Julio César Santoyo (2004) historia la labor traductora impulsada por el Marqués de Santillana. La presencia de la cultura clásica en la Edad Media cuenta con el panorama de Francisco Crosas, *De enanos y gigantes. Tradición clásica en la cultura medieval hispánica* (2010). La traducción de autores medievales tiene en la tríada italiana sus mejores representantes, estudiada en conjunto por Carlos Alvar (1990). Íñigo Ruiz (2010) sigue la fortuna traductora de Petrarca. Susana Allés (2015) señala el papel de las traducciones como vía de penetración del humanismo. Cabe completar el acercamiento a las traducciones medievales con las obras de conjunto *Estudios sobre la traducción en la Edad Media* (2009) y *En lengua vulgar castellana traduzido* (2015).

La prosa y cultura prehumanista cuenta con el panorama de José Antonio Maravall ("El pre-Renacimiento del siglo XV", 1983) y las monografías de Ángel Gómez Moreno (*España y la Italia de los humanistas*, 1994) y Domingo Ynduráin (1994). Julia Butiñá ("Presencia y ausencia del Humanismo en la Península Ibérica ", 2015) reseña la polémica sobre el humanismo en la Castilla del XV. Stefan Schlelein ("Vacilando entre Edad Media y Renacimiento: Castilla y el Humanismo del siglo XV", 2012) intenta señalar el inicio de su penetración en Castilla. Un humanismo claramente italianizante lo reconoce Alfredo Alvar (2004) en la corte de los Reyes Católicos. Guillermo Serés ("La autoridad literaria: círculos intelectuales y géneros en la Castilla del siglo XV", 2007) señala tres tipos de humanismo en el XV con diversos grados de modernidad. Antonio Prieto señala ejemplos de divulgación de "El saber humanista" (1993). Luis Gil Fernández (2005) ofrece un panorama de los *studia* humanitatis de finales del XV. Gonzalo Pontón aborda en su monografía *Correspondencias: los orígenes del arte epistolar en España* (2002), el género de las cartas, complementada con la que Pedro Martín le dedica a *El arte epistolar en el Renacimiento europeo, 1400*-1600 (2005). Robert Archer (2006) analiza las cartas de amores. Pedro Cátedra (1997) estudia las cartas consolatorias. Jerónimo Miguel (2016) atiende a la peculiar personalidad de Juan de Lucena. Pedro Ruiz Pérez (1993) ofrece un imprescindible panorama de la prosa filológica. Sobre Nebrija es de gran interés la monografía de Francisco Rico (1978).

F. Prosistas del periodo trastámara

Juan Fernández de Heredia

Sobre su vida y su importante labor cultural contamos con la imprescindible monografía de José Manuel Cacho Blecua (1995) y su sintética "Introducción a la obra literaria de Juan Fernández de Heredia" (1991). Puede ampliarse su estudio con la obra colectiva *Juan Fernández de Heredia* (1999). Su perfil humanista, desde su labor traductora, goza del estudio de conjunto de Mª del Carmen Cuéllar (2000), Juan Carlos Iglesias Zoilo pone de manifiesto su originalidad al ser el primer traductor hispano de Tucídides (2005).

Enrique de Villena

Pedro Cátedra ha dado cuenta de él en varios trabajos fundamentales sobre su vida y su obra como "Datos para la biografía de Enrique de Villena" (Cátedra y Carr, 1982-1983) y "Enrique de Villena y algunos humanistas" (1983). Elena Gascón-Vera (1992) traza su biografía. *Los doce trabajos de Hércules* los estudian Pedro Cátedra y Paolo Cherci en su edición (2007). Su traducción de la *Divina comedia* ha sido estudiada por José Antonio Pascual (1974). Sol Miguel-Prendes (1998) dedica una monografía a su versión de la *Eneida* y Roxana Recio (1996) analiza su estilo como traductor. Fernando Gómez Redondo (2000) estudia su *Arte de trovar.*

Alfonso de Cartagena

La familia literaria de conversos de Alfonso de Cartagena fue estudiada desde Álvar García de Santa María por Luciano Serrano (1952) y Francisco Cantera (1952). Su biografía sido trazada por Luis Fernández Gallardo (2002), especialista que también analiza su obra en la monografía *La obra literaria de Alonso de Cartagena* (2012). Sus características como escritor converso las describe Jeremy Lawrance (1994). Su perfil humanista lo trazan María Morrás (1995) y Luis Fernández Gallardo (2008). Su labor como introductor del humanismo la subrayan Tomás González y Pilar Saquero (2010). Olga Impery (1972) ha sido una de las primeras en estudiar su importante labor traductora. Sus teorías sobre las traducción las revisa María Morrás (1994) y la importante monografía que edita la *Controversia Alphonsiana* (*Humanismo y teoría de la traducción en España e Italia en la primera mitad del siglo XV*, 2000).

Alfonso Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera

La introducción a la vida de Alfonso Martínez de Toledo puede realizarse desde los datos aportados por Derek Lomax (1976-1977) y el perfil ideológico trazado por José Luis Bermejo (1974-1975). Su principal obra cuenta con la monografía de Sara Mañero *"El Arcipreste de Talavera" de Alfonso Martínez de Toledo* (1997), quien considera la obra como un tratado moral dirigido a un público cortesano ("*El Arcipreste de Talavera*: destinatario cortesano como elemento configurador", 1992). La influencia del sermón en su tratado ha sido estudiada por Dolly Mª Lucero (1994) y Mª de las Mercedes Marcos Sánchez (1994). Los elementos parateatrales de la obra han sido estudiados por José Luis Canet ("El sermón en el *Arcipreste de Talavera* como fuente de recursos dramáticos ", 2002) y por la monografía de Rebeca Sanmartín, *Teatralidad y textualidad en en Arcipreste de Talavera* (2003), en la que también se atiende al análisis de su realismo. Su misógina ha sido atendida por Roberto Julio González-Casanovas (1995) y por Robert Archer ("El *Arcipreste de Talavera* y el problema de las mujeres", 2006b). Raúl A. del Piero analiza su obra historiográfica (1970). Fernando Baños Vallejo (1992) ha trazado el oficio hagiográfico del Arcipreste.

Alonso de Madrigal, el Tostado

La figura de Alonso de Madrigal, el Tostado, se estudia en la monografía de Nuria Belloso (*Política y humanismo en el siglo XV: el maestro Alonso de Madrigal, el Tostado*, 1989). Emiliano Fernández Vallina (1988) realiza una sintética introducción al escritor, actualizada en la semblanza que le dedica Carmen Parrilla ("*Qui scit, docet debere*. Acerca de Alonso de Madrigal, el Tostado", 2004-2005) La función prehumanística del Tostado la señalan Pilar Saquero ("Nuevos datos sobre los orígenes del renacimiento mitológico en España: Alfonso de Madrigal, el Tostado", 2003) y Rozana Recio y Antonio Cortijo ("Alfonso de Madrigal "El Tostado": un portavoz único de la intelectualidad castellana del siglo XV", 2004). Su pensamiento político lo reseña Jesús Luis Castillo (2004). Sus teorías sobre el amor son objeto del análisis de Antonio Cortijo (2004). Su importante labor traductora y sus teorías sobre la traducción las aborda Samantha Escobar (2015).

Diego de Valera

Diego de Valera tiene un excelente estudio de su vida y obra en la monografía de Jesús Rodríguez Velasco (*El debate sobre la caballería en el siglo XV,* 1996) que se complementa con el libro dirigido por Cristina Moya, *Mosén Diego de Valera: entre las armas y las letras* (2014). El conjunto de sus escritos políticos ha sido atendido por Simonetta Scandellari ("Mosén Diego de Valera y los consejos a los príncipes", 2007). Su concepción teórica de la nobleza, de gran influencia en el XV, la estudian Ottavio di Camillio ("Las teorías de la nobleza en el pensamiento ético de Mosén Diego de Valera", 1996) y Gonzalo Águila ("La educación del caballero", 2006). Miguel Ángel Pérez Priego (2009) estudia su *Doctrinal de Príncipes.* Su *Defensa de las mujeres* la analiza Manon van Veen (1995). Su obra histórica ha sido atendida por Cristina Moya (2006), al tiempo que analiza los recursos didácticos del autor ("El *Doctrinal de príncipes* y la *Valeriana*: didactismo y ejemplaridad en la obra de Mosén Diego de Valera", 2011).

5.2. Ediciones

A. Literatura sapiencial y enciclopedismo medieval

Las *colecciones de exempla* pueden conocerse a través de antologías sobre narrativa medieval breve y mediante las lecturas de las obras más representativas. En cuanto a antologías de relatos breves medievales (aislados de su marco narrativo) cabe destacar por su utilidad introducoria:

- C. Hernández Valcárcel, *El cuento medieval español*, Universidad de Murcia, 1997.
- *Cuento y novela corta en España.1. Edad Media,* ed. Mª J. Lacarra, Barcelona, Crítica, 1999.
- *Antología de cuentos de la Edad Media*. Selección de María Jesús Lacarra, en *Cuentística castellana medieval. 1. Origen, consolidación y evolución. Del Calila e Dimna al Exemplario contra los engaños y peligros del mundo,* ed. Marta Haro, Valencia, Parnaseo-Universidad de Valencia, 2013, pp. 87-140.

De las colecciones de la etapa alfonsí contamos con ediciones solventes de las obras, de las que seleccionamos por la utilidad de sus introducciones y notas las que siguen:

- *Calila e Dimna*, ed. J. M. Cacho Blecua y Mª J. Lacarra, Madrid, Castalia, 1984.

- *Sendebar*
  - ed. Mª J. Lacarra, Madrid, Cátedra, 1989.
  - Ed. Veronica Oraz, Barcelona, Crítica, 2006.
- *Barlaam e Josafat*, ed. J. E. Keller y R. W. Linker, intr. O. T. Impey y J. E. Keller, Madrid, CSIC, 1979.

Las principales colecciones de la etapa trastámara pueden leerse en las siguientes ediciones:

- *Libro de los gatos,* ed. J. E. Keller, Madrid, CSIC, 1958.
- *El Espéculo de los legos,* ed. J. Mª Mohedano Hernández, Madrid, CSIC, 1951.
- María del Mar Gutiérrez Martínez, *Libro de los exemplos por A.B.C. de Clemente Sánchez*, editado en tres entregas en la revista *Mirabilia* (1ª nº 12, 2009-2010; 2ª nº 13, 2011; 3ª nº 15, 2013).
- *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, dirigido por Marta Haro Cortés - edición de Antonio Doñas - Héctor H. Gassó - Diego Romero Lucas, Universidad de Valencia, 2007.
- *Esopete ystoriado (Toulouse 1488),* ed. H. Goldberg, Madison, HSMS, 1990. Anota variantes de las ediciones de Zaragoza, 1489 y Burgos, 1496.

En lo referente a las colecciones de sentencias, contamos con ediciones solventes, de las que destacamos las que siguen por su accesibilidad:

- *Flores de filosofía.* Dos ediciones según el *ms. escurialense S.II.13º* y el *ms. 9428 BNM, Memorabilia* 1 (1997).
- *El Libro de los doze sabios o Tractado de la nobleza y lealtad [ca. 1237],* ed. J. K. Walsh, Madrid, RAE, 1975.
- Christy Bandak, *Libro de los buenos proverbios. Estudio y edición crítica de las versiones castellana y árabe*, Zaragoza, Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo, 2007.
- *Libro de los cien capítulos (dichos de sabios en palabras e complidas)*, ed. M. Haro Cortés, Frankfurt am Main- Madrid, Vervuert- Iberoamericana, 1998. (ms. B. U. Santiago 318).
- *Secreto de los secretos. Poridat de las poridades. Versiones castellanas del Pseudo-Aristóteles Secretum Secretorum*. Ed. Hugo O. Bizzarri, Universitat de València, 2010.
- *Castigos del rey don Sancho:*
  - *Castigos del rey don Sancho IV*, ed. Hugo O. Bizzarri, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2001. Utiliza como texto base el ms. Z.III.4 de la Biblioteca del Monasterio del Escorial.
  - *Castigos de Sancho IV: versión extensa (Ms. BNE 6559),* ed. Ana María Marín Sánchez, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2017.
- M. Garcia, «Recueils de dits de sages castillans», en *Mélanges offerts à Maurice Molho,* París, Éditions Hispaniques, 1988, I, pp. 8396. Edita tres colecciones de sentencias: *Dichos del actor Leomarte* (Ms. 39, RAH), *Dichos de sabios* (Ms. Esc. bII7), cuyo autor o recopilador pudo haber sido el Canciller de Ayala; y un breve florilegio de un Alfonso de Zamora (BNM Ms. 10144).
- M. P. A. M. Kerkhof, "Un fragmento desconocido del compendio de *Dichos de sabios y philósofos*, traducido del catalán al castellano por Jacob Çadique de Uclés en 1402, el cual figura en el Ms. 1865 (SA1, Fol. 172r-181r) de la Biblioteca Universitaria de Salamanca", *Memorabilia 2* (1998): http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Kerkhof /Kerkhof.htm

En cuanto a la *Historia de la doncella Teodor,* máximo testimonio de los *debates en prosa*, cabe leerla en la obra *Narrativa popular de la Edad Media. La Doncella Teodor. Flores y Blanca Flor. Paris y Viana*, ed. N. Baranda y V. Infantes, Madrid, Akal, 1995.

En lo referente al *enciclopedismo medieval* de la etapa molinista, contamos con ediciones del *Lucidario* realizadas por Luca Sacchi (*Memorabilia* 9, 2006) y la incluida en *Los "Lucidarios" españoles*, ed. R. P. Kinkade, Madrid, Gredos, 1968. El *Libro del Tesoro de Brunetto Latini* ha sido editado por Mª Nieves Sánchez González de Herrero (Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2008). Sobre el enciclopedismo posterior contamos con la edición de la *Visión deleytable* de Alfonso de la Torre realizada por J. García López (Universidad de Salamanca, 1991).

B. La obra de don Juan Manuel

De la obra de don Juan Manuel contamos con varias ediciones facsimilares como la del *Códice de Puñonrostro. "El Conde Lucanor" y otros textos medievales*, Madrid, RAE, 1992. (Ms. P, *Puñonrostro*, RAE 15). También contamos con varias ediciones de sus obras completas, entre las que destacan la ejemplar edición de José Manuel Blecua y la actual edición digital en *Aul@medieval*:

- *Obras completas*, ed. José Manuel Blecua:
    - *T. I, Libro del caballero et del escudero, Libro de las armas, Libro enfenido, Libro de los estados, Tractado de la Asunción de la Virgen María, Libro de la caza,* Ed. J. M. Blecua. Madrid, Gredos, 1981.
    - *T. II, El Conde Lucanor, Crónica abreviada,* ed. J. M. Blecua. Madrid, Gredos, 1982.
- *Obras completas*, ed. Carlos Alvar-Sarah Finci, Valencia, Parnaseo. Universitat de València, 2014: https://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/AulaMedieval.php?valor=monografias

En cuanto a ediciones de obras sueltas, nos interesan las siguientes por ser ejemplos de la ideología nobiliaria de don Juan Manuel que complementa a *El conde Lucanor*:

- *Libro de los estados,* ed. Ian R. MacPherson y Robert Brian Tate, Madrid, Castalia, 1991.
- *Cinco tratados: Libro del cavallero et del escudero, Libro de las tres razones, Libro enfenido, Tractado de la asunçion de la Virgen, Libro de la caça,* ed. R. Ayerbe-Chaux, Madison, HSM, 1989.

Obligada mención independiente merecen las múltiples ediciones de *El conde Lucanor* de las que destacamos por la utilidad de sus introducciones y notas:

- Ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1971. Actualizada en 2010 por Fernando Gómez Redondo.
- Ed. R. Ayerbe-Chaux, Madrid, Alhambra, 1983.
- Ed. G. Serés, estudio preliminar de G. Orduna, Barcelona, Crítica, 1994. Actualizada en la edición de Barcelona, RAE- Círculo de Lectores - Galaxia Gutenberg, 2006.

C. Tratados religiosos y homilética trastámaras

La gran variedad y el amplio corpus de la didáctica religiosa del periodo trastámara hace imposible recoger su corpus. Iremos ejemplificando los distintos géneros con algunas de sus muestras más significativas, a las que hay que añadir las aportaciones de autores como Alfonso

de Cartagena, El Tostado o Alfonso Martínez de Toledo. En el caso de *los tratados doctrinales* contamos con ejemplos de compendios catequéticos como el *Catecismo* de Gil de Albornoz (D. W. Lomax, "El catecismo de Albornoz", *El Cardenal Albornoz y el Colegio de España*, Bolonia, Publicaciones del Real Colegio de España, 1972, I, pp. 215-233.). Y con amplios tratados como los de Diego de Valencia (*Tratados castellanos sobre la predestinación y sobre la Trinidad y la Encarnación del maestro fray Diego de Valencia OFM (Siglo XV). Identificación de su autoría y edición crítica*, ed. I, Vázquez Janeiro, Madrid, CSIC, 1984).

La literatura apologética tiene en la obra de Alfonso de Valladolid su mayor exponente: *Mostrador de Justicia,* ed. W. Mettmann, Opladen, Wetdeutscher Verlag, 1994.

De gran interés son *los confesionarios* porque en ellos se recogen múltiples noticias sobre la vida cotidiana de la Edad Media. Entre los editados destacan:

- J. L. Martín y A. Linage Conde, *Religión y sociedad medieval. El "Catecismo de Pedro de Cuéllar" (1325)*, Salamanca, 1987.
- Martín Pérez, *Libro de las confesiones: Una radiografía de la sociedad medieval española*, ed. A. García, B. Alonso y F. Cantelar, Madrid, BAC, 2002.
- José María Soto Rábano, "*Tratado de confesión* de Juan Martínez de Almazán", *eHumanista. Journal of Iberian Studies* 30 (2015), pp. 275-374.

De los oracionales y sacramentales sirva de ejemplo el *Sacramental* de Clemente Sánchez de Vercial (ed. José Barbosa Machado, Porto, Pena Perfeita, 2005).

Como ejemplos de *literatura espiritual* destacan los siguientes autores:

- Fray Fernando Fernández Pecha: Ángel Custodio Vega, "Los *Soliloquios* de fray Pedro Fernández Pecha, fundador de los jerónimos en España", *Ciudad de Dios* 175 (1962), pp. 710-763
- Teresa de Cartagena: *Arboleda de enfermos. Admiración operum* ha sido editada por L. J. Hutton, Madrid, RAE, 1967.

En lo referente a *tratados morales* contamos con obras generales dirigidas al perfeccionamiento del lego, como:

- El *Viridario*, editado por C. Johnson (*Tractado de Viçios y Virtudes. An Edition with Introduction and Glossary*, Potomac, Scripta Humanistica, 1993).
- El breve *Binario de virtudes, editado por* Jonathan Burgoyne (*Libro binario,* London, Department of Hispanic Studies - Queen Mary, University of London, 2009).

Junto a estos tratados morales de carácter general, contamos con obras específicas que regulan cristianamente diversos comportamientos de la vida cotidiana. La ética de la muerte genera *artes de bien morir* como el *Arte de bien morir y breve confesionario* editado por Ed. F. Gago Jover (Barcelona, Oñaleta Editor- Universitat de les Illes Balears, 1999). La ética de la consolación tiene en *El libro de las consolaciones de la vida humana* de Pedro de Luna (Ed. J. B. Simó, Ayuntamiento de Peñíscola, 1988) un marco general, que tuvo sus mejores manifestaciones ante la muerte del príncipe Juan, como cabe advertir en la lectura del *Tratado del fallesçimiento del muy ínclito señor don Juan* de Alonso Ortiz (Ávila, Fundación Gran Duque de Alba - Diputación Provincial - Caja de Ahorros, 2000). La condena cristiana de las supersticiones y adivinaciones tienen en la obra del obispo

Lope Barrientos su mejor ejemplo (*Arte mágica y hechicería medieval: tres tratados de magia en la corte de Juan II*, ed. F. Álvarez López, Valladolid, Diputación Provincial, 2000; edita el *Tratado de la adivinança*, el *Tratado de caso y fortuna y* el *Tratado del dormir e despertar*).

El *corpus homilético* ha crecido al hilo de su estudio por parte de la crítica. Ello ha propiciado que contemos con varios importantes ejemplos de la homilética castellana medieval:

- P. Cátedra, *Los sermones atribuidos a Pedro Marín (van añadidas algunas noticias sobre la predicación castellana de San Vicente Ferrer)*, Universidad de Salamanca, 1990.
- P. Cátedra, *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412). Estudio bibliográfico, literario y edición de los textos inéditos*, Junta de Castilla y León, 1994.
- P. Cátedra, *Los sermones en romance de la Real Colegiata de san Isidoro de León*, Salamanca, SEMYR, 2002.
- M. A. Sánchez Sánchez, *Un sermonario castellano medieval. El Ms. 1854 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca*, Universidad de Salamanca, 1999.
- Juan López de Salamanca, *Evangelios moralizados*, ed. Arturo Jiménez Moreno, Universidad de Salamanca, 2004.

D. Didáctica caballeresca trastámara

Al igual que ocurre en el caso de la prosa didáctica religiosa, la prosa nobiliaria es inabarcable, por lo que solo cabe ejemplificar sus principales manifestaciones. Contamos con el compendio de *Textos políticos españoles de la baja Edad Media* editados por J. Beneyto Pérez (Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1944) y hay que tener en cuenta las aportaciones de prosistas de la altura de Enrique de Villena, Alfonso de Cartagena o de Diego de Valera.

De los distintos *regimientos de príncipes* anteriores a los trastámara, destacan:

- *Libro del consejo y de los consejeros*, ed. Barry Taylor, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2014.
- Juan García De Castrojeríz, *Glosa castellana al regimiento de príncipes de Egidio el Romano*, ed. J. Beneyto Pérez, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1947.

De la etapa trastámara, cabe destacar por su originalidad o valor pedagógico los siguientes:

- *Avisación de la dignidad real*, ed. H. O. Bizarri, *Memorabilia* 6 (2002).
- H. Goldberg, *"Jardín de nobles doncellas", Fray Martín de Cordoba: a critical edition and study*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1974.

La literatura caballeresca puede tener un primer acercamiento en la antología *La caballería castellana en la baja Edad Media. Textos y contextos*, realizada por Carlos Heusch, con la colaboración de J. Rodríguez Velasco (Montpellier, ETILAL. Université de Montpellier, III, 2000). En ella se ofrecen textos de 54 obras castellanas desde el XIII al XVI importantes para la institución caballeresca. De los doctrinales de caballeros, ilustrados en la obra de Alfonso de Cartagena y Diego de Valera, en sus aspectos políticos y cortesanos, ejemplificamos aquí los siguientes doctrinales de naturaleza moral:

- Juan de Alarcón, *Libro del regimiento de los señores*, ed. MªC. Pastor Cuevas, Madrid, Editorial Revista Agustiniana, 2000.
- Ferrán Núñez, *De amor y mecenazgo en el siglo XV español. El Tractado de amiçiçia de Ferrán Núñez*, ed. Carmen Parrilla, Universidad de la Coruña, 1996.

La *Quistión entre dos caballeros* (J. Weiss, "La *Qüistión entre dos cavalleros*: Un nuevo tratado político del siglo XV", *Revista de Literatura Medieval* 4 -1992-, pp. 9-39) ejemplifica las obras de teoría política de naturaleza nobiliaria.

De la literatura política cabe destacar las siguientes obras:

- J. Rodríguez Puértolas, "El *Libro de la consolaçión de España*, una meditación sobre la Castilla del siglo XV", *Miscelánea de Textos Medievales 1*, Barcelona, Universidad- Instituto de Historia Medieval, 1972, pp. 203-212 (estudio en pp. 189-212).
- Hernando del Pulgar, *Glosa a las coplas de Mingo Revulgo*. Editadas en *Las coplas de Mingo Revulgo*, ed. V. Brodey, Madison, HSMS, 1986.
- *La Batalla campal de los perros contra los lobos. Una fábula moral de Alfonso de Palencia*, ed. José Julio Martín Romero, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2013.

E. Traducciones y prosa humanista

La labor traductora de finales del XIV y del siglo XV, vehículo de entrada del humanismo, tiene diversas reflexiones teóricas publicadas por Mª I. Hernández González, *En la teoría y en la práctica de la traducción. La experiencia de los traductores castellanos a la luz de sus textos (siglos XIV-XVI)*, Salamanca, SEMYR, 1998 y Nelson Cartagena, *La contribución de España a la teoría de la traducción. Introducción al estudio y antología de textos de los siglos XIV y XV*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2009. Junto a estas ediciones contamos con una selección de textos prologales realizada por Tomás González Rolán y Antonio López Fonseca, *Traducción y elementos paratextuales: los prólogos a las versiones castellanas de textos latinos en el siglo XV. Introducción general, edición y estudio*, Madrid, Escolar y Mayo, 2014.

Además de las labores traductoras de Juan Fernández de Heredia, Enrique de Villena o Alfonso de Cartagena, podemos tener ejemplos de estas traducciones medievales en el Homero romance (G. Serés, *La traducción en España e Italia en el siglo XV. La "Ilíada en romance" y su contexto*, Universidad de Salamanca, 1997), en la labor de Pedro Díaz de Toledo, primer traductor de Platón (*Libro llamado Fedron. Plato's Phaedo Translated by Pero Días de Toledo –MS Madrid, Biblioteca Nacional, Vitr 17,4–*, ed. N. G. Round, LondonMadrid, Tamesis Books, 1993), en las traducciones de autores italianos como Boccaccio (*Las Mujeres Ilustres, de Boccaccio -en forma de diccionario-*, *Memorabilia* 0, 1996) o de autores latinos medievales como Boecio (P. A. Cavallero, *La consolación natural. Traducción castellana medieval, con glosas, de la "Consolatio philosophiae" de Boecio*, Buenos Aires, Instituto de Estudios Grecolatinos "Francisco Novoa"- Facultad de Filosofía y Letras, Pontificia Universidad Católica Argentina, 1994).

El acercamiento a la prosa humanista cabe hacerlo desde la *Antología de humanistas españoles* (ed. A. M. Arancón, Editora Nacional, Madrid, 1980). La literatura filológica cuenta con la edición histórica de los *Glosarios latino-españoles de la Edad Media* (ed. A. Castro, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1936). Junto a la *Gramática sobre la lengua castellana* de Antonio Nebrija (ed. Carmen Lozano, Barcelona,

RAE-Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2011), se ha publicado una *Gramática castellana de Palacio* (A. Gómez Moreno, "*Gramática castellana* de Palacio: un nuncio de Nebrija", *Revista de Literatura Medieval* 1 –1989–, pp. 41-51).

La obra de Juan de Lucena ha sido editada en sus manifestaciones humanistas:

- *Diálogo de la vida beata,* en *Testi spagnoli del secolo XV*, ed. G. M. Bertini, Turín, 1950.
- L. Binotti, "La *Epístola exhortatoria a las letras* de Juan de Lucena: Humanismo y educación en la Castilla del siglo XV", *La Corónica*, 28:2 (2000), pp. 51-80.
- *Repetición de amores*, ed. Fernando Gómez Redondo, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2014.

Ejemplos de la literatura epistolar la tenemos en las cartas de Fernando de la Torre (*Libro de las veynte cartas e quistiones y otros versos y prosas*, ed. Mª Jesús Díez Garretas, Segovia, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2009) y en las *Letras* de Hernando del Pulgar (ed. P. Elia, Pisa, Giardini, 1982).

F. Destacados prosistas trastámaras

La labor editoria de Juan Fernández de Heredia cuenta con diversas ediciones, entre las que destacamos por su interés y valor pedagógico las siguientes:

- *Rams de Flores o Libro de actoridades. Obra compilada bajo la protección de Juan Fernández de Heredia Maestre de la Orden del Hospital de San Juan de Jerusalén (Edición del ms. de la Real Biblioteca de El Escorial Z-I-2)*, ed. C. Guardiola Alcocer, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1998.
- *El libro de Marco Polo, versión aragonesa del siglo XIV*, ed. Francisco Sangorrín Guallar, Zaragoza, Institución Fernando el Católico - Excma. Diputación de Zaragoza, 2016.
- *Vidas semblantes. Versión aragonesa de las Vidas paralelas patrocinada por Juan Fernández de Heredia*, ed. Adelino Álvarez Rodríguez, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza - Instituto de Estudios Altoaragoneses-Instituto de Estudios Turolenses, 2009.
- *Historias contra los paganos. Versión aragonesa patrocinada por Juan Fernández de Heredia*, ed. Ángeles Romero Cambrón, en colaboración con Ignacio J. García Pinilla, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza - Instituto de Estudios Turolenses-Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2008.
- *Libro de los emperadores (versión aragonesa del Compendio de Historia Universal, patrocinado por Juan Fernández de Heredia),* ed. Adelino Álvarez Rodríguez. Fuentes bizantinas de Francisco Marín García, Zaragoza, Prensas Universitarias - Institución Fernando el Católico - Instituto de Estudios Altoaragoneses - Gobierno de Aragón, 2006.
- *Libro de las Gestas de Jaime I, Rey de Aragón. Compilación Aragonesa patrocinada por Juan Fernández de Heredia,* ed. Francisco José Martínez Roy, Zaragoza - Huesca - Teruel, Univ. de Zaragoza - Inst. de Estudios Aragoneses - Inst. de Estudios Turolenses - Dpto Educación del Gobierno Aragonés, 2010.
- *Crónica Troyana*, ed. M. Sanz Julián, Universidad de Zaragoza, 2012.

De don Enrique de Villena tenemos editadas sus obras completas en excelente edición de Pedro Cátedra, sin notas, en la Biblioteca Castro (Madrid, Turner- Biblioteca Castro, 3 vols., I 1994, II 1994 y III 2000). Por el interés de sus introducciones y notas hemos de señalar las siguientes ediciones de sus principales obras:

- *Arte cisoria*, ed. ed. R. V. Brown, Barcelona, Humanitas, 1984.
- *Arte de trovar*, en *Artes de poesía y de prosa (Entre el cortesano y el predicador. Siglos XV y XVI)*, ed. J. M. Valero Moreno, Salamanca, SEMYR, 1998.
- J. A. Pascual, *La traducción de la "Divina commedia" atribuida a don Enrique de Villena. Estudio y edición del "Infierno"*, Universidad de Salamanca, 1974.
- *Doze trabajos de Hércules*
    - ed. M. Morreale, Madrid, RAE, 1958.
    - *Los doce trabajos de Hércules (Zamora, por Antón de Centenera, 1483)*, est. Pedro M. Cátedra - Paolo Cherchi, Santander, Universidad de Cantabria, 2007, 2 vols.
- *Tratado de la consolación,* Ed. D. C. Carr, Madrid, Espasa Calpe, 1976.
- *Traducción y glosas de la "Eneida"*, ed. P. Cátedra, Salamanca, Diputación de Salamanca, 1989.
- *Epistolario de Enrique de Villena*, eds. P. Cátedra y D. C. Carr, London, Departemt of Hispanic Studies-Queen Mary and Westfield Collage, 2001.

La obra de Alfonso de Cartagena cuenta con abundantes ediciones de las que destacamos las siguientes por ser ejemplos descados de su género y por la solvencia de sus estudios:

- *Humanismo y teoría de la traducción en España e Italia en la primera mitad del siglo XV. Edición y estudio de la "Controversia Alphonsiana" (Alfonso de Cartagena vs L. Bruni y P. Candido Decembrio)*, eds. T. González Rolán, A. Moreno Hernández y P. Saquero, Madrid, Ediciones Clásicas, 2000.
- *Doctrinal de los cavalleros*, ed. José María Viña Liste, Santiago de Compostela, Publicacións da Universidade, 1995.
- *Tratados militares*, ed. Noel Fallows, Madrid, Ministerio de Defensa, 2006. Edita el *Doctrinal de caballeros*, el *Tratado de la guerra* y los *Dichos de Quinto Curcio*.
- Mar Campos Souto, *Memorial de virtudes de Alfonso de Cartagena*, Ayuntamiento de Burgos, 2004.
- S. González-Quevedo Alonso, *El "Oracional" de Alonso de Cartagena: edición crítica (comparación del Manuscrito 160 de Santander y el incunable de Murcia)*, Valencia-Chapel Hill, Albatros, 1983.
- A. Gómez Moreno, "La *Qüestión* del Marqués de Santillana a don Alfonso de Cartagena", *El Crotalón* 2 (1985), pp. 335-365.
- Mª V. Echevarría Gaztelumendi, *Edición crítica del discurso de Alfonso de Cartagena" Propositio super altercatione praeminentia desium Inter. Oratores regne Castellae et Angliae in Concilio Basilense": versiones en latín y castellano*, Madrid, Universidad Complutense, 1992.
- *Alonso de Cartagena. Libros de Tulio: De senectute. De los ofiçios*, ed. M. Morrás, Universidad de Alcalá de Henares, 1996.
- *La rethórica de Tulio M. Cicerón*, ed. R. Mascagna, Nápoles, Liguori, 1969.

- *Título de la amistança. Traducción de Alonso de Cartagena sobre la Tabulatio et expositio senecae de Luca Mannelli*, ed. Georgina Olivetto, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2011.

De Alfonso Martínez de Toledo nos interésa su *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, obra fundamental en la ética del amor cortesano de la que contamos con dos ediciones de interés crítico y pedagógico:

- ed. J. González Muela [y M. Penna], Madrid, Castalia, 1970.
- ed. M. Gerli, Madrid, Cátedra, 1979.

De la ingente obra de Alfonso Fernández de Madrigal, el Tostado, nos interesan las ediciones de sus principales aportaciones a la literatura castellana:

- *Del Tostado sobre el amor*, ed. P. Cátedra, Barcelona, Stelle dell'Orsa, 1987. Edita el *Breviloquio de amor y de amitiçia y el Tratado de cómo al hombre es necesaria amar*, atribuido al Tostado.
- *Las Çinco figuratas paradoxas,* ed. C. Parrilla, Universidad de Alcalá de Henares, 1998.
- *Las Diez qüestiones vulgares:* en *Sobre los dioses de los gentiles*, ed. P. Saquero Suárez-Somonte y T. González Rolán, Madrid, Ediciones Clásicas, 1995, se recogen las ocho cuestiones de contenido mitológico.

Diego de Valera, ejemplo de letrado cortesano al servicio de la ideología nobiliaria y la política de los Reyes Católicos, ha sido escasamente editado, destacamos aquellas ediciones más accesibles:

- *Doctrinal de Príncipes,* ed. S. Monti, Verona, Univ. degli Studi, 1982.
- *Crónica de los Reyes Católicos,* ed. J. de Mata Carriazo, Madrid, Anejos RFE, 1927.
- *Memorial de diversas hazañas,* ed. J. de M. Carriazo, Madrid, Espasa Calpe, 1941.
- *Defensa de virtuosas mujeres*, ed. Federica Accorsi, Pisa, Edizioni ETS, 2009.

7 El teatro medieval

1. EL TEATRO MEDIEVAL CASTELLANO

1.1. Orígenes del teatro medieval

A. El concepto del teatro en la Edad Media

La gran tradición teatral grecolatina fue desapareciendo al final de la etapa imperial de tal manera que en la Edad Media se había perdido el concepto del teatro clásico. Ya al final del mundo clásico los géneros teatrales (tragedias y comedias) habían sido desplazados por las actividad de mimos e histriones. Las condenas del teatro y de todo tipo de espectáculos por parte de la Iglesia favoreció también este olvido de la tradición teatral. San Isidoro en sus *Etimologías* entiende el teatro romano como la lectura en público de la obra por parte de un actor. Esta concepción del teatro como texto dialogado y leído va a mantenerse a lo largo de toda la Edad Media en la transmisión de la comedia terenciana y en toda la tradición de comedias mediolatinas que la conforman. Destaca en esta producción la dramaturgia de la moja Hrosvitha de Gandersheim (c. 935-c. 1002) quien escribe un conjunto de comedias terencianas de contenido moralizante. Tras ella en los siglos XII y XIII se desarrolla un conjunto de comedias de fondo terenciano pero muy influido por Ovidio, por lo que también se conocen como obras ovidianas, que suele acogerse al marbete de comedias elegiacas, algunas de ellas falsamente atribuidas al mismo Ovidio. De este fondo, en Italia surgirá a finales del siglo XIV la comedia humanística que se desarrollará en el XV. En todos estos casos las obras son diálogos escritos con el fin de ser leídos, no representados, siguiendo con ello el concepto que del teatro clásico tenía la Edad Media desde San Isidoro.

Cabe preguntarnos por el concepto de teatro, entendido como espectáculo representado, que se tenía en la Edad Media, ya que, como vemos, difiere de la práctica escénica grecolatina anterior. Para responder a esta pregunta es imprescindible hacer una precisión metodológica preliminar, ya que hemos de ajustar el concepto de teatralidad que solemos utilizar en el estudio de la dramaturgia moderna y contemporánea. A lo largo de toda la Edad Media la realidad teatral está muy alejada del texto como elemento básico

y estructurador del espectáculo dramático. Es precisamente el elemento espectacular (los elementos representacionales sin apenas soporte textual) el que va configurando un lenguaje dramático al que progresivamente va incorporándose un armazón textual cada vez más complejo y artístico. En este sentido y en línea con la mayor parte de la crítica actual, hacemos nuestro el acercamiento metodológico propuesto por Miguel Ángel Pérez Priego por el que, para

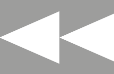
> el estudio del teatro medieval, habrá que partir de un concepto amplio de teatralidad, concepto que abarque tanto los puros textos dramáticos como los distintos espectáculos y ceremonias que son portadores de un cierto índice de teatralidad y de los cuales tenemos noticia a través de documentación diversa.[1]

Es este capítulo vamos a atender aquellos espectáculos que presenten signos de teatralidad. Para ello la crítica suele exigir cinco rasgos para considerar que un espectáculo es plenamente teatral: 1) diálogo dramático, 2) personajes caracterizados, 3) ejecución en un espacio concreto, 4) acotaciones y 5) acción e intriga. En nuestra explicación reservamos el concepto de teatral a las manifestaciones que presentan los cinco rasgos señalados por los estudios anteriores. Cuando presenten la mayoría de ellos, con muy escasa presencia textual o sin ella, los denominaremos parateatrales.

Por último, las manifestaciones plenamente teatrales que conservamos de la Edad Media tienen unas características específicas que han sido determinadas por Miguel Ángel Pérez Priego en los siguientes términos:

> [1] En primer lugar, hay que tener en cuenta que nos hallamos ante unas obras que no poseen una realización textual propia y que tampoco era habitual recoger por escrito (ni las crónicas ni los documentos eclesiásticos, que, como hemos visto, abundan en noticias, sienten la necesidad de transcribir los textos). Las que nos han llegado lo han hecho mayoritariamente a través de la vía más común de transmisión literaria en la época: el cancionero poético.
>
> [..]
>
> [2] Una segunda consideración es que nos hallamos ante un teatro que oscila descompensadamente entre la palabra y el gesto. Nuestro teatro[...] es casi puro gesto, como ocurre en el momo, o es casi sola palabra, como en los autos, diálogos y églogas. Pero lo que falta siempre es acción, trama argumental. Se trata, en cambio, de un teatro muy estático, que se resuelve en gesto y alarde visual, cuando no en largos parlamentos didácticos y piadosos o en densas confrontaciones dialécticas en la tradición de los viejos debates medievales.
>
> [3] Por último, [...]como bien ha advertido Charlotte Stern, están más cerca del acto ritual, que tiene una finalidad más inmediatamente práctica y en el que toma parte toda la colectividad. En nuestras obras, en efecto, la representación brota de la propia fiesta y celebración sin solución de continuidad: después de la misa o de los oficios, en el caso de los autos; o tras el torneo y la cena, en los espectáculos cortesanos. Se produce igualmente en el mismo recinto de la fiesta (el templo, la capilla del convento o la sala de palacio), y es ejecutada por los propios celebrantes y participantes

1 Cita del "Prólogo" a su edición de *Teatro medieval.2. Castilla*, Barcelona, Crítica, 1997, p. 9.




(los clérigos, las religiosas o los personajes de la corte), de manera que, aunque solo sean unos cuantos quienes la interpreten, todos los espectadores se sienten identificados emocionalmene con los actores y se tienen por partícipes de ella. En las iglesias, la representación tendrá fundamentalmente una finalidad celebrativa y devota: la evocación piadosa de los misterios de la religión. En la corte, apuntará, sobre todo, a la exaltación de la sociedad cortesana y feudal, subrayando las relaciones de dependencia y la armonía social del grupo, y alabando las virtudes y empresas del señor. (Pérez Priego 1989b: 160, 162-163)

B. Origen litúrgico y poligénesis del teatro medieval

Hasta hace muy poco era generalmente admitido el origen litúrgico del teatro medieval. A lo largo de siglos la liturgia católica fue desarrollando un conjunto de ritos y celebraciones en los que la palabra y los actos tenían un claro significado simbólico y conmemorativo que progresivamente iba alejándose del pueblo fiel por la barrera lingüística del latín como lengua de culto. Ello hacía que los actos y gestos ganasen en significación frente a las palabras que quedaban cada vez más lejanas de un pueblo que hablaba en lenguas vulgares distanciadas del latín de los clérigos. Por ello no es de extrañar que la actividad evangelizadora insistiese en romper esa separación intentando acercar al pueblo a la celebración litúrgica. De esta manera, se insistió en la necesidad de la predicación en vulgar desde sínodos y concilios. Pero también se utilizó el lenguaje visual para evangelizar. Es conocida la labor didáctica del arte románico en sus esculturas y pinturas. Pero no se limitó a ello la Iglesia. Dentro de la liturgia se fue abriendo a partir del siglo IX un ámbito espectacular que fue fuente de una intensa teatralidad.

Dentro de esta espectacularidad litúrgica surgieron unos espectáculos o dramatizaciones que podemos considerar paralitúrgicos, esto es, vinculados a la liturgia sin llegar a ser elementos propios del culto. Estas actividades espectaculares presentan los siguientes requisitos:

1. Se incardinan en la liturgia, esto es, se realizan dentro de la celebración ritual, pero de forma parentética, deteniéndola en su desarrollo. Por ejemplo, en el acto litúrgico de las lecturas de vísperas se interrumpe la lectura para la salida procesional de unos seises vestidos de pastores que realizan un baile con música y texto propio, tras lo cual continúan las lecturas propias de la celebración, tal y como ocurre en el *Bien vengades* toledano.
2. La dramatización paralitúrgica tiene un carácter ceremonial. Está reglada y ha de repetirse dentro de la fiesta religiosa correspondiente. Se realiza en el templo y con ropas inicialmente ceremoniales (eclesiásticas: albas, dalmáticas, capas, etc.). De hecho, gran parte de la documentación existente proviene de las consuetas (conjunto de normas escritas que regulan las celebraciones litúrgicas) de los templos en los que se representaban estas actividades paradramáticas.
3. Tiene un texto tradicional o de base litúrgica, generalmente breve y en muchas ocasiones sin soporte escrito (salvo el texto tomado de la liturgia). Por ello no quedan casi textos de estas representaciones y en las consuetas que los trasmiten, cuando el texto es litúrgico, se incluye solo el verso inicial pues el resto es suficientemente conocido y memorizado por los clérigos o músicos que han de representarlo.
4. Tiene una elocución musical, pues, al incorporarse dentro de una liturgia solemne, utiliza el lenguaje propio de la solemnidad litúrgica latina que es la música. Por ello, en ocasiones se indica la

diferencia entre leído (cantando en el sentido litúrgico) y rezado (recitado sin música en su sentido litúrgico).

Estas manifestaciones paralitúrgicas configurarán unas manifestaciones iniciales, los tropos, que derivaran en una tradición de representación sacra, los dramas latinos. De esta base, que tiende a anquilosarse a partir del siglo XIII, se va a ir desarrollando un proceso de incremento de la espectacularidad de la teatralidad paralitúrgica y de progresiva independencia del marco ceremonial del que va a nacer el teatro sacro en lengua vulgar. En este proceso no hay una derivación tan directa e inmediata como en su día estableció la tesis monogenista y evolucionista de Edmund K. Chambers y Karl Young. Por el contrario, en él confluyen, de manera poligenésica distintas fuentes de teatralidad del medievo. Así lo expresa Eva Castro:

> En general, hoy se opera con una nueva premisa, que consiste en descartar la idea de que el drama litúrgico fue el elemento nuclear de las manifestaciones teatrales de la Edad Media, y asumir su reconocimiento como una expresión más de la teatralidad de aquella época, en la que coexistieron tradiciones heterogéneas de orígenes diferentes (como la litúrgica, la religiosa del drama, la popular de los Mummers [mimos], la folclórica de las fiestas estacionales y combates rituales, la culta y clasicista de Rosvita y la comedia del siglo XII); esto no significa que no hubiera influjos recíprocos que contribuyeron al mutuo enriquecimiento de cada una de estas expresiones. (Castro Caridad 1996:20)

A este respecto ha de tenerse en cuenta que la sociedad medieval, tal como indica Julio González Montañés, es una sociedad profundamente teatralizada:[2]

Para algunos autores, como Luigi Allegri, el teatro medieval no existe, ya que este tipo de manifestaciones no son teatro sino ceremonia y espectáculo. La Edad Media careció de Teatro, con mayúscula, pero a cambio procedió a teatralizar los principales acontecimientos de la vida: La liturgia, la muerte, las entradas de personajes reales en las ciudades, los torneos, las fiestas... se rodean de un complejo aparato espectacular integrado frecuentemente por recursos escenográficos que hoy consideramos teatrales, incluyendo diálogos, acción, etc.

El mundo medieval, y aún el del Renacimiento, concibe las relaciones sociales como un espectáculo y la teatralidad lo invade todo. Los funerales, por ejemplo, eran un auténtico espectáculo público con sus coros de plañideras, procesiones de cirios y cortejos de deudos y criados; en ellos más de una vez fue sustituido el difunto por una persona viva, que representaba diferentes momentos de su vida e incluso ocupaba su lugar en el sepulcro.

La liturgia, ilustra de forma ejemplar esta tendencia: espectacular en sus más ínfimos detalles, significa las verdades de la fe mediante un juego complejo que estimula las percepciones auditivas (música, cánticos, lectura) y visuales (edificio, vestidos, gestos, baile), lo mismo que táctiles (beso de reliquias y santos etc.) y olorosas (incienso, flores, etc.). También la ceremonia feudal del homenaje constituye una escenificación que podríamos calificar de teatral, al igual que los Juicios de Dios, o los Banquetes reales y nobiliarios. Allegri habla de una "teatralidad difusa", concepto equivalente a la "teatralidad generalizada" de Paul Zumthor o a la "teatralidad segunda" de Manuel Sito Alba.

2 "Concepto de teatro en la Edad Media y la Moderna", en su portal *Teatro y espectáculos públicos en Galicia. De los orígenes a 1750*: http://www.teatroengalicia.es/concepto.htm

Teniendo en cuenta este múltiple marco de fuentes de teatralidad en la vida medieval, ha de señalarse que en él hay diversos ejes que aglutinan en torno a sí la progresiva textualización del espectáculo para convertirlo en literatura dramática y no solo en mera espectacularidad parateatral. En Castilla podemos señalar el siguiente proceso:

- Dos ejes serán las principales fuentes de teatralidad en la Edad Media castellana: la liturgia (oficios litúrgicos, procesiones, aparatos escénicos, etc.) y los fastos cortesanos (recibimiento de reyes, fiestas en la corte, justas y torneos, bodas, funerales, etc.).
- De estos dos ejes, el principal es el eje paralitúrgico, porque va a generar unos modelos de representación que posteriormente serán imitados por las manifestaciones cortesanas del teatro profano medieval (estructura dramática, lenguaje teatral, personajes, vestuario, aparatos escénicos, etc.).
- No obstante, el teatro paralitúrgico, conforme va estableciendo el modelo de teatralidad que asumirá el teatro cortesano con Juan del Encina, sufre la presión de la espectacularidad popular (que no genera unas formas teatrales propias más allá de las propias del folclore: danzas, carnaval, etc.) con lo que va alterando su función paralitúrgica inicial y va introduciendo en su desarrollo elementos ajenos a la liturgia de la que partía y alterando su carácter rememorativo (como canciones deshonestas, episodios humorísticos, etc.).
- Sobre el modelo desarrollado por el teatro paralitúrgico el teatro cortesano añadirá las tradiciones propias de su espectacularidad (momos, alegorías, atrezzo, aparatos espectaculares, etc.) desarrollando una fórmula teatral más claramente dramática que la del teatro paralitúrgico, al tiempo que será capaz de atender a una temática religiosa inicial que alternará con la profana.

C. Los tropos

El ejemplo típico de esta actividad parateatral y paralitúrgica que va a dirigir la espectacularidad teatral hacia la dramatización literaria lo encontramos en su inicio litúrgico: los tropos. Es esta una técnica musical que en el canto gregoriano añadía palabras en los melismas de un canto litúrgico. Se inició en la Abadía de San Gall (Suiza) en el siglo IX.

El más antiguo es el *Quem Quaeritis* cuyo texto es muy breve. Los ángeles que custodian la tumba de Cristo Resucitado interrogan a las mujeres que van a ungir al Señor (tradicionalmente las Tres Marías: María, la madre de Jesús; María Magdalena y María, la hermana de Lázaro). Las mujeres responden y los ángeles les anuncian la resurrección y les ordenan anunciarla. Este es su texto básico en la versión más antigua de las conservadas en la Península, recogida en un tropario de Vic del siglo XI:[3]

> – Quem quaeritis in sepulchro, cristicole?
> – Ihesum Nazarenum crucifixum, o celicole.
> – Non est hic; surrexit, sicut predixerat. Ite, nunciate quia surrexit dicentes: Resurrex.

El desarrollo de este pasaje se cerraba con un coro de aleluyas.

Si el texto es breve, su representación paralitúrgica tenía un progresivo esplendor. Un texto del siglo X (entre 965 y 975), la *Regularis Concordia*

3 Tomado de la antología de E. Castro, *Teatro medieval. 1. El drama litúrgico*, Barcelona, Crítica, 1997, p. 80.

del dominico inglés San Ethelwold, describe así la espectacularidad que adquiere la representación paralitúrgica del escueto texto:[4]

> 50. En el día santo de Pascua las siete horas canónicas deben celebrarse por los monjes de la Iglesia de Dios siguiendo los cánones, por respeto a la autoridad del bienaventurado Gregorio, Papa de la Sede Apostólica, según se establece en su Antiphonario. En esa misma noche; antes de las campanas de maitines, los sacristanes quitarán la Cruz y la pondrán en su lugar apropiado. Al inicio de Maitines, cuando se comienza la alabanza de Dios en la iglesia, el abad o uno de los sacerdotes diga una vez Domine labia mea aperies, después, Deus in audiutorium meum intende con Gloria. Omitiendo el salmo Domine quid multiplicandi sunt, el cantor comenzará el Invitatorio; seguido de tres antífonas y tres salmos; y cuando éstos hayan terminado se dirá el verso adecuado; y luego tres lecciones con las respuestas adecuadas.
>
> 51. Mientras que la tercera lección se está leyendo, cuatro monjes se ponen las ropas sagradas. Uno, vestido de alba, entra, como si fuese para otro propósito, deberá entrar y salir sigilosamente al lugar del "sepulcro" y sentarse allí en silencio, sosteniendo una palma en su mano. Luego, mientras se canta el tercer responso, los otros tres hermanos, con vestidos con dalmáticas y con incensiarios en las manos, entrarán a su vez e irán al lugar del 'sepulcro' paso a paso, como si buscaran algo, porque todo esto se hace a imitación del ángel sentado sobre la tumba y de las mujeres que vienen con perfumes para ungir el cuerpo de Jesús. Cuando el que está sentado vea acercarse a los que parecen andar buscando algo, comenzará a cantar suave y dulcemente Quem quaeritis [in sepulchro, O Christicolae]? Tan pronto como se haya cantado, los tres, al unísono, responden: Ihesum Nazarenum. Él responde: Non est hic. Surrexit sicut praedixerat. Ite, nuntiate quia surrexit a mortius. A este mandato, los tres se vuelven al coro diciendo: Alleluia. Resurrexit Dominus. Cuando esto se ha cantado, el que está sentado, como si llamara de nuevo, dice la antífona: Venite et videtelocum. Y luego, levantándose y apartando el velo, deberá mostrarles el lugar vacío de la Cruz con sólo el lienzo con la que había sido envuelta. Al ver esto los tres dejarán los incensiarios con los que incensiaban en el mismo sepulcro y, tomando el lienzo para mostrarlo al clero como muestra de que el Señor ha resucitado y ya no está envuelto en él, cantan esta antífona: Surresit Dominus de sepulcro, y pondrán el lienzo sobre el altar.
>
> 52: Terminada la antífona anterior, regocijándose en el triunfo de nuestro Rey que había vencido a la muerte y fue resucitado, se comienza el himno Te Deum laudamus y a una repican todas las campanas.

La oscuridad del latín litúrgico se hace transparente en la plástica representación de la escena. En ella la rigidez de los actos litúrgicos deja paso a la cotidianidad de gestos y acciones que intentan reproducir la realidad del espectador que asiste en primera persona al anuncio de la resurrección del Señor.

D. Ciclos del teatro religioso medieval

Con el correr de los siglos, a lo largo de la Edad Media, el teatro paralitúrgico occidental pasará del latín a las lenguas romances y se extenderá de la liturgia de la Resurrección a otras importantes

4 El texto lo editó K. Young, *The Drama*, o. c., I, 249 y ss. La traducción que incluimos está tomada de Grande Quejigo (2015: 168-169)

festividades. Se irán configurando así los distintos ciclos del teatro medieval.

El primero de ellos es el ciclo de Resurrección que se inicia con la representación de la *Visitatio Sepulchri* sobre el esquema del *Quem queritis?* (s. X). Posteriormente, con el motivo evangélico de la aparición a los discípulos de Emaús, se generó el *Officium Peregrinorum* (s. XII).

El ciclo de Navidad nace tempranamente aplicando al anuncio del nacimiento de Jesús que los ángeles hacen a los pastores el esquema del *Quem queritis?* De esta forma surge el *Officium Pastorum* (s. XI). Posteriormente la adoración de los Reyes Magos da pie al *Ordo Stellae* (s. XII). Un sermón de pseudo-Agustín desarrolla un desfile de sibilas y profetas anunciando el nacimiento de Cristo en el *Ordo Prophetarum* (s. XIII). De este desfile se degajará el *Canto de la Sibila* (s. XIII) en el que una sibilia anuncia con su canto profético el nacimiento de Cristo y el fin del mundo.

El ciclo de la Pasión incluye lamentos líricos protagonizados por María que narran lo acontecido en el Calvario, como el *Planctus Mariae* (s. XII), y representaciones de la pasión y muerte de Jesús en la *Passio Christi* (s. XII).

Las representaciones hagiográficas están vinculadas a la festividad de los santos y versan sobre su vida y milagros. Destacan las dedicadas a la Virgen María y entre ellas las asuncionista (d. XII) que representan su dormición y ascensión al cielo acompañada de los apóstoles como testigos. Este teatro asuncionista tienen una importante presencia en Cataluña en el siglo XV.

El ciclo del Corpus Christi nace tardíamente, pues la festividad fue establecida por el papa Urbano IV en 1264. La fiesta será muy celebrada a partir del siglo XIV y gozará de gran espectacularidad y tradición teatral en Toledo desde el siglo XV. En este ciclo, que no se corresponde con una temática previamente fijada por la Biblia o por la historia, como en los casos anteriores en los que se representan episodios de la vida de Jesús o de algún santo, la temática será muy libre, siempre que sea religiosa. En este sentido la temática hagiográfica tendrá una importante presencia y dentro de ella el pecado de Adán será abundantemente dramatizado.

1.2. La existencia del teatro medieval en Castilla

A. Polémica sobre el teatro medieval castellano

El teatro medieval tiene una considerable riqueza textual en Europa. Destaca el teatro francés en el que contamos con dramas litúrgicos como el *Sponsus* (s. XII) en latín y provenzal. En lengua romance contamos con dramas religiosos ya en el siglo XII como son el *Juego de Adán (1150-60)* de Jean Bodel de Arrás y el *Juego de san Nicolás* (1194-1202). Pronto el teatro genera diversos géneros como los miracles que escenifican milagros marianos, tal como hace Rutebeuf con el *Milagro de Teófilo (1260)* o los anónimos *Milagros de Nuestra Señora por personajes (XIV)*. Más conocidos son los misterios, que son representaciones de historia sagrada y hagiografías, como la *Passion d'Autun* (1300) o la *Passion d'Arras*. El desarrollo espectacular de este teatro es tal que sus representaciones se alargan durante varios días, como ocurre con los *Misterios de la Pasión* de Arnoul Greban que se representaban durante cuatro días o los de Jean Michel que duraban diez. Las moralidades eran representaciones alegóricas entre las que destacan la *Danza macabra, El bien aconsejado y el mal aconsejado* (1439), *El hombre justo y el mundano* o *El hombre pecador*. De forma paralela al teatro religioso desde el siglo XIII se desarrollan farsas

profanas como la de Rutebeuf, *El mozo y el ciego (1266-82),* la de Adam le Bossu, *Juego de la glorieta* (1277) o el *Juego de Robin y Marion* (1285-89). En el siglo XV destaca la *Farsa de Maitre Pierre Pathelin* (1464).

También es rica la tradición teatral del medievo italiano. Desde el siglo XII se documentan espectáculos juglarescos (*Ritmi).* En el siglo XIII las cofradías italianas de disciplinantes y flagelantes fundadas en 1260 desarrollan las laudes dramáticas en las que destaca el *Pianto della Madonna* de Jacopone da Todi (1230-1306). Los dramas lauristas de Orvieto desarrollan su espectacularidad con la danza y la polifonía. De estas laudas surgirán las representaciones religiosas del XV. En Inglaterra se cuenta, al igual que en Francia, con misterios (*Mysteries*) y "milagros" (*Miracles*), como *El arca de Noé o La creación*, y con moralidades (*Moralities* o *Morality plays*), como las obras del siglo XV *The Pride of Life* (alegoría de la Muerte), *The Castle of Perseverance* (El castillo de Perseverancia,) o *Everyman* (Todo hombre). En Alemania hay *Passionspiel* (pasiones), *Weihnachtpiel* (o Juego de Navidad) y *Osterspiel* (o Juego de Pascua, en Viena).

En España, el teatro medieval catalán presenta una rica documentación del teatro paralitúrgico y una pervivencia notable de este teatro en el folclore actual. Se documentan abundantes dramas litúrgicos latinos en Vic, Gerona y Mallorca. Textos en catalán se conservan de varios ciclos. El ciclo Pascual conserva la *Passió del Senyor* (s. XIV) y pervive en las tradicionales pasiones de Olesa o Esparraguera y en la *Dansa de la mort* de Verges. Del ciclo de Navidad perviven los tradicionales *pastorets*, las representaciones mallorquinas del rey Herodes y el *Cant de la sibil.la (s. XIII)*. En el teatro hagiográfico, está documentado el ciclo veterotestamentario en *consuetes* mallorquinas del XVI; y del ciclo mariano contamos con la *Representació de l'Assumpsió* de Tarragona (1388, Valencia en 1425) y con el *Misteri d'Elx (s XV)*, reconocido como patrimonio de la humanidad por la Unesco. El ciclo del Corpus se documenta en *entremesos y roques* en la procesión (Patum de Berga, 1454), en danzas mallorquinas de *cossiers* y en el *Misteri d'Adam i Eva* (Valencia, XV). El teatro profano es rico en manifestaciones parateatrales (momos, entremès i farsa, danzas, recepciones reales) pero solo conserva escasos textos en cancioneros del XVI.

En este marco documental y textual el teatro castellano ofrece un serio problema crítico: su escasez. Tenemos escaso teatro litúrgico en latín. En cuanto a textos literarios tenemos un temprano testimonio del siglo XII, el *Auto de los Reyes Magos*, y no volvemos a encontrar textos hasta la segunda mitad del siglo XV. Hay una aparente falta de teatro profano hasta finales del XV. ¿Cómo explicar críticamente esta situación irregular con respecto al resto de Europa?

La respuesta crítica suscitó una polémica sobre la existencia del teatro medieval castellano en la que se defendieron dos tesis opuestas. Humberto López Morales defendió la inexistencia de teatro en Castilla hasta Juan del Encina. Basaba su argumentación en la falta de dramas litúrgicos latinos, en que la documentación existente (la Partida alfonsí y las referencias sinodales siguientes) se basa en la repetición y traducción de cánones del Concilio de Letrán, y en que los textos del XV anteriores a Juan del Encina tienen poca consistencia dramática. Por el contrario, Fernando Lázaro Carreter señalaba, siguiendo las tesis de Richard B. Donovan, que en Castilla había escasos dramas latinos porque estos se vinculan a la liturgia romana y en Castilla hasta bien entrado el siglo XII se celebraba la liturgia hispano-mozárabe; por ello, cuando el drama litúrgico ya ha evolucionado en Europa a la lengua vulgar y se implanta en

Castilla la liturgia romana, los dramas paralitúrgicos a ella vinculados se adoptarían directamente en castellano (como prueba el *Auto de los Reyes Magos* del siglo XII). Este teatro sería de naturaleza folclórica, consetudinario y rememorativo de las representaciones que celebraban la fiesta litúrgica en la que se incardinan; por ello el texto tendría poco valor y se conservaría en la memoria tradicional, lo que explica la falta de textos.

Hoy en día la polémica parece zanjada desde el estudio de la cada vez más amplia documentación existente, en especial en el ámbito eclesiástico. Concilios, sínodos, consuetas, libros de cuentas, y otros documentos muestran, desde la preocupación pastoral y la actividad litúrgica, que la espectacularidad va en aumento a lo largo de los siglos y que evoluciona de las manifestaciones paralitúrgicas documentadas a los textos conservados. Por ello, hoy ya no se mantiene la polémica sobre la existencia de teatro medieval en Castilla, aunque se atiende a su peculiar idiosincrasia por falta de textos.

B. Etapas evolutivas del teatro medieval castellano

Desde las fuentes documentales, y atendiendo a los textos que conservamos, cabe trazar una esquemática línea evolutiva en el teatro medieval castellano que tendría tres momentos de una cronología muy diferente. En primer lugar contamos con una larga etapa de representación tradicional que abarca del siglo XII a la primera mitad del siglo XV. En ella contamos con escasa documentación ya que no hay conciencia expresa de la realidad teatral. Las manifestaciones teatrales se vinculan a la ceremonia en la que se incardinan y es esta la importante. Por ello los textos son tradicionales y secundarios: lo destacable es realizar la celebración litúrgica o cívica en la que se enmarcan. Tenemos el testimonio textual aislado del *Auto de los Reyes Magos* al comienzo del periodo, quizás por su carácter iniciador que importa una manifestación paralitúrgica vinculada al cambio litúrgico del siglo XII (del rito hispano-mozárabe al romano). En esta etapa la documentación muestra un progresivo desarrollo espectacular de la parateatralidad litúrgica (espectáculos sin texto) y de la teatralidad paralitúrgica (representaciones teatrales de las que no se conserva el texto). Paralelamente, sobre todo a partir del siglo XIV se desarrolla el espectáculo cívico-profano que genera una parateatralidad específicamente cortesana: el momo o baile alegórico.

La segunda etapa se da en la segunda mitad del siglo XV en la que se produce una recreación culta de la teatralidad paralitúrgica tradicional que viene representándose desde el siglo XII. Esta recreación se da por diversos motivos prácticos vinculados a la vida religiosa de la época. La nueva espiritualidad franciscana de la vida conventual generará un teatro de convento para el que se pedirá a Gómez Manrique que realice diversas obras. Alonso del Campo, en la sede de Toledo, tendrá que renovar las tradicionales representaciones de la catedral. Estas intervenciones cultas dejan testimonio textual y con ellas tenemos los textos teatrales del XV de naturaleza paralitúrgica.

La tercera etapa tiene a Juan del Encina (1492-1517) como protagonista, ya que a partir de la Navidad de 1492 desarrolla una fórmula teatral, la égoga dramática, que formaliza el teatro cortesano. En ella, partiendo del modelo vigente en el teatro paralitúrgico navideño, configura unas convenciones teatrales en las que van a confluir las tradiciones del teatro tradicional paralitúrgico, especialmente el teatro navideño, y las formas de espectacularidad cortesana, en especial los momos. La fórmula de Encina será utilizada, con mayor o menor fidelidad, por los dramaturgos de la Generación de los Reyes Católicos.

Esta evolución, cabe sintetizarla en el siguiente esquema:

- Representación tradicional: del XII a la primera mitad del XV.
  - *Auto de los Reyes Magos* y documentación teatral.
  - Desarrollo espectacular del teatro paralitúrgico.
  - Desarrollo del espectáculo cívico-profano: momos.
- Recreación culta de la segunda mitad del XV:
  - Teatro de convento. Gómez Manrique.
  - Alonso del Campo.
- Formalización cortesana de Juan del Encina (1492-1517)
  - Églogas de Encina.
  - Generación de los Reyes Católicos.

1.3. El teatro medieval en Castilla hasta mediados del siglo XV

A. Dramas litúrgicos en latín y paraliturgia escénica

Desde el siglo XIX la denominación de drama litúrgico se aplica a un tipo particular de ceremonia religiosa que se desarrolló únicamente dentro del rito romano que comportaba una representación insertada en la liturgia. Esta ceremonia se desarrolló generalmente al final del oficio de maitines de las festividades litúrgicas más importantes. Hemos analizado anteriormente la forma más reducida del drama litúrgico que es el tropo, con el ejemplo del *Quem quaeritis?*.

En Castilla y Aragón el estudio de la documentación señala la escasez de tropos. Hay constancia de una discreta existencia de la *Visitatio Sepulchri* (Silos, Compostela, Huesca y Granada), del *Officium Pastorum* (Huesca, Zaragoza, Compostela, Toledo) y del *Canto de la Sibila* (León, Toledo, Compostela).

Frente a esta escasez de representaciones con textos, tenemos una mayor documentación de tradiciones parateatrales, sobre todo vinculadas a la liturgia de la pasión. Miguel Ángel Pérez Priego nos las resume:[5]

> En los días de Semana Santa y junto a esas "representaçiones de la pasión", tenía también lugar en las iglesias castellanas diversas ceremonias litúrgicas que podríamos calificar de parateatrales. Tal era, por ejemplo,la procesión del pendón, en la que, a lo largo de las naves del templo y acompañando el canto del *Vexilla regis*, se exibía el estandarte con la cruz y las cinco llagas, o las ceremonias, extendidas por toda Europa, de la *Depositio* y la *Elevatio Crucis*, el Viernes Santo y el Domingo de Pascua, con que se rememoraba asimismo el entierro y la resurrección de Cristo.

Estas ceremonias, abiertas a cierta simbología teatral, no se apoyan en texto alguno. Tanto la *Depositio* como la *Elevatio* se documentan en Europa a partir del siglo X. Provienen de la *Adoratio Crucis* que se celebraba el Viernes Santo en Jerusalén desde el siglo IV, celebración que se extendió a Europa en el siglo VIII. La *Depositio* consistía en la colocación de una cruz en un sepulcro en representación de la muerte de Cristo. En la *Elevatio*, que se celebraba el domingo de Pascua, la cruz se levantaba simbolizando la resurrección del Señor. Estas manifestaciones parateatrales de la liturgia se van a mantener vivas a lo largo de toda la Edad Media y van a convivir con otras

5 "Prólogo" a su edición de *Teatro medieval.2. Castilla*, Barcelona, Crítica, 1997, pp. 14-15.

manifestaciones más plenamente teatrales. Así mismo, van a ir ganando en realismo y espectacularidad permaneciendo vivas en el folclore como es el caso del Cristo articulado de Robledillo de Gata.

De lo visto cabe deducir que en Castilla y Aragón no parecen haber triunfado las formas teatrales de la liturgia romana (los tropos y dramas litúrgicos), aunque se conocían, frente a los elementos parateatrales de la liturgia que, al menos en Semana Santa, tuvieron un amplio desarrollo. La razón aducida para esta escasez del drama litúrgico es la pervivencia en Castilla de la liturgia hispano-mozárabe hasta finales de siglo XII. Cuando la nueva liturgia romana se extiende por decisión papal e influencia cluniacense durante el siglo XII los dramas litúrgicos comenzaban a declinar porque eran sustituidos por nuevos dramas paralitúrgicos en lengua vulgar.

B. Desarrollo del drama paralitúrgico romance

La primera manifestación que tenemos de teatro romance en Castilla es un texto literario: el *Auto de los Reyes Magos*. Su presencia en nuestra historia literaria es una auténtica incógnita. Es un texto con una importante madurez teatral que está aislado hasta finales del siglo XV. Cerca de trescientos años separan la primera manifestación de nuestro teatro del resto de testimonios textuales. ¿Cómo explicar esta laguna?

La temprana fecha de la obra, en la segunda mitad del siglo XII, vincula el texto a la renovación litúrgica y cultural que supuso la presencia cluniacense en la Castilla del siglo XII y explica con ello el carácter singular de la obra en la literatura castellana al vincularla a una coyuntura muy concreta de la evolución sociocultural. Así lo argumenta César Gutiérrez tras un detallado análisis paleográfico y lingüístico del texto:

La hipótesis franca de Rafael Lapesa nos facilita la comprensión de un hecho artístico como el Auto de los Reyes Magos en su dimensión histórica. [...]

En lo concerniente a la Península Ibérica, las medidas pontificias estaban orientadas a terminar con las costumbres de la Iglesia visigótica. En el año 1070, el papa Alejandro II(1061-1073) inició la hostilidad pontificia hacia el rito mozárabe, aunque fue su sucesor, el inquebrantable Gregorio VII, quien llevó a término esta empresa. [...]

Todo esto tiene un reflejo particular en la ciudad del Tajo, ya que en un corto margen de tiempo se produce la abolición de la liturgia visigótica y se reconquista Toledo, la simbólica capital visigoda. [...]

No obstante, hay que contar con que las migraciones de poblaciones mozárabes procedentes de al-Ándalus fueron constantes, sobre todo, a partir de mediados del siglo XII, debido a la amenaza almohade. Fueron estas oleadas sucesivas las que permitieron que las costumbres mozárabes subsistiesen en Toledo hasta principios del siglo XIV. [...]

Los francos llegaron con la reconquista y se asentaron en los barrios que los árabes habían abandonado en su huida, es decir, en la zona comercial, enclavada entre la catedral y el castillo. Su cercanía a la catedral tiene sentido, ya que fueron ellos los encargados de su organización a partir de 1085. El códice que contiene el Auto de los Reyes Magos se guardó desde la Edad Media en la biblioteca del cabildo catedralicio de Toledo (signatura Cax-6,8), y por lo que nos muestran las investigaciones de las profesoras Rivas Palá y Torroja Menéndez junto con las lúcidas razones que aduce Lapesa podemos suponer que no solo se guardó, sino que también se escribió allí. Toda la retahíla de datos históricos que venimos desplegando no hace sino reforzar esta hipótesis. ¿Acaso los cluniacenses arribados a las orillas del Tajo no sintieron un cierto disgusto ante esos

> medioárabes que seguían con su liturgia? Y si fuese así, ¿qué puede significar una obra como el Auto en la segunda mitad del siglo XII? Ni más ni menos que propaganda eclesiástica. Al igual que ocurrió con la naciente epopeya castellana, tenemos de nuevo a la literatura al servicio del poder, en concreto, al servicio del Papado. Sin lugar a dudas era la mejor manera de mostrar su oposición a los mozárabes: una obra teatral representada en la catedral y ante los fieles. (Gutiérrez 2009: 51, 53)

El modelo innovador que pudo suponer el *Auto de los Reyes Magos* debió extenderse a lo largo del siglo XII a tenor de la documentación que sobre el teatro conservamos en el siglo XIII. Eso sí, formando parte de una manifestación ágrafa por ser un teatro de naturaleza tradicional en la que lo central es la ceremonia litúrgica, no la representación paralitúrgica con la que se amplifica.

En Europa el IV Concilio de Letrán prohíbe a los clérigos exhibiciones histriónicas. El Concilio de Valladolid de 1228 extiende a Castilla las disposiciones lateranenses refiriéndose a "joglares e trashechadores". La Partida I de Alfonso X va a documentar la existencia de un teatro vernáculo con, al menos, tres ciclos establecidos. La base de esta legislación es una Decretal del papa Inocencio III recogida en las *Decretales* (1234) y sus glosadores por lo que parte de la crítica no le concede valor documental. Sin embargo, las *Partidas* tienen en su conjunto un alto valor documental sobre la vida de Castilla y en particular, en esta referencia sobre el teatro, ya que, aun basándose en las fuentes papales, se realiza una amplificación de su contenido que muestra el conocimiento directo de la práctica escénica señalada. Este es el testimonio de Alfonso X:[6]

> Pero representaciones hi ha que pueden los clérigos facer, así como de la nascencia de nuestro señor Iesu Cristo, que demuestra cómo el ángel vino a los pastores et díxoles cómo era nacido, et otrosí de su aparecimiento cómo le venieron los tres reyes a adorar, et de la resurrección que demuestra cómo fue crucificado et resurgió al tercer día. Tales cosas como estas que mueven a los homes a facer bien et haber devoción en la fe facerlas pueden, et demás porque los homes hayan remembranza que, segunt aquello fueran fechas de verdad; mas esto deben facer apuestamiente et con grant devoción et en las cibdades grandes do hobiere arzobispos o obispos, et con su mandado dellos o de los otros que tovieren su veces, et non lo deben facer en las aldeas, nin en los lugares viles, nin por ganar dineros con ello.

Las glosas alfonsíes muestran la existencia de dos ciclos consistentes en:

- Ciclo de Navidad con representaciones del *Officium pastorum* ("de la nascencia de nuestro señor Iesu Cristo, que demuestra cómo el ángel vino a los pastores et díxoles cómo era nacido") y del *Ordo stellae* ("cómo le venieron los tres reyes a adorar").
- Ciclo de Resurreción o Pascua, con una posible *Visitatio Sepulchri* ("de la resurrección que demuestra cómo fue crucificado et resurgió al tercer día").

A estos testimonios habría que añadir el conocimiento que del *Canto de la Sibilia* tiene Alfonso X pues aparece reflejado en su *General Estoria* y su canto litúrgico sirve de soporte musical de la cantiga 422.

Junto a estas manifestaciones teatrales en el ciclo de navidad hay que tener en cuenta la documentación aportada por Jesús Menéndez

6 Los textos documentales sobre el teatro medieval castellano los tomamos de los Apéndices incluidos en *Teatro medieval.2. Castilla*, ed. M. A. Pérez Priego, Barcelona, Crítica, 1997.

Peláez sobre la tradición parateatral de la fiesta del obispillo documentada ya en 1425 gracias a un pleito sucedido en la ciudad de Burgos. Esta fiesta se solía celebrar el día de los Santos Inocentes.

Un documento zamorano de 1279 confirma la existencia de un teatro del ciclo de la Pasión al permitir utilizar una puerta de la ciudad a los clérigos que han de "fazer representaçión de Nº Sr en el día de Ramos". A él hay que añadir la tradición de las tres Marías, documentada en el Libro sinodal de Pedro de Cuellar de 1325:

> Otrosí, en las iglesias non se deven fazer juegos sinon si sean juegos de las fiestas, así commo de las Marías e del monumento, pero an de catar los clérigos que por tales juegos non trayan el divinal ofiçio.

El "juego de las Marías", a tenor de la huella textual que ofrece el *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández, pudo consitir en el canto como prosa de lo acontecido en la Pasión. El "monumento" se vincula a la liturgia de Jueves y Viernes Santos en la que se habilita un sagrario especial como símbolo de la sepultura del Señor y, por ello, se relaciona con las actividades de la *Depositio*. Posiblemente la ceremonia podría tener una continuación el domingo de Resurrección con forma de *Visitatio*. Ceremonias de la *Depositio* y de las *Marías*, ya en Viernes Santo, parecen haberse dado en la tradición teatral toledana. Así se desprende de las noticias que documentan una paraliturgia dramatizada en torno al crucifijo que venía realizándose en la catedral, al menos, desde 1418.

El Arcipreste de Talavera, en su *Corbacho* de 1438, testimonia la existencia de una Pasión toledana en boca de la mujer vanagloriosa: "Dice la fija a la madre, la muger al marido [...] Quiero ir a Los Perdones; quiero ir a Sant Françisco; quiero ir a misa a Santo Domingo; representaçión fazen de la Pasión al Carmen".

De las tradiciones vinculadas a la fiesta del Corpus disponemos de la existencia de una procesión como la referida en 1396 en las Sinodales de Salamanca que promueven la participación activa de los fieles en la "proçesión solene". Don Juan Cabeza de Vaca, obispo de Burgos, en 1412 documenta la existencia de actividades parateatrales prohibiendo que "nom se hagan dանças ni bailes ni otras cosas de juglares, salvo la noche de Navidad o la fiesta de Corpus Cristi". La teatralidad de estas incorporaciones a la proçesión del Corpus la testionian documentos murcianos que recogen testimonios desde 1413 sobre personajes, vestuario y juglares. Un documento murciano de 1447 llega a documentar en la procesión "los carretones del Parayso".

Entre las tradiciones parateatrales recogidas por la documentación, hay que hacer referencia a los excesos de las vigilias. Don Juan Manuel en el *Libro de los Estados* ya denuncia en el siglo XIV los excesos:[7]

> Mas en las vigilias que se agora fazen, allí se dizen cantares y se tañen estrumentos y se fablan palabras y se ponen pósturas que son todas el contrario de aquello para que las vigilias fueron ordenadas.

El obispo de Burgos don Juan Cabeza de Vaca insiste en 1411 y 1412 prohibiendo estas reuniones porque "fazen bailes, dizen cantares deshonestos y pasan otras dehonestidades que no son de decir" (Menéndez Peláez 1998-1999: 278).

En definitiva, la documentación existente directamente vinculada a Castilla nos muestra que desde el siglo XII en el que se introduce

7 Ed. de Carlas Alvar y Sarah Finci para *Aula Medieval* 3 (2014): http://parnaseo.uv.es/@Medieval.html

la liturgia romana se desarrollan representaciones paralitúrgicas y ceremonias parateatrales que consolidan un ciclo de Navidad con representaciones del *Officium pastorum*, el *Ordo Stelae* y el *Canto de la Sibilia* y tienen actividades parareatrales como la fiesta del obispillo. En el ciclo de Pasión hay documentadas la parateatralidad de las Marías, con un posible desarrollo teatral de planto, y representaciones de la pasión. Del ciclo de la resurrección solo hay referencias a representaciones de la *Visitatio*. El ciclo del Corpus desarrolla una parateatralidad en su procesión solemne y en danzas vinculadas a la festividad. Junto a ello hay documentada una parateatralidad popular en los excesos de las vigilias de celebraciones de santos y otras festividades litúrgicas en las que se hace referencia a cantos y bailes deshonestos.

C. Parateatralidad popular: los juglares

Hasta bien entrado el siglo XV no tenemos tradiciones plenamente teatrales de carácter profano. La documentación nos deja constancia de dos fuentes de tradiciones parateatrales profanas: una popular y otra cortesana. La parateatralidad popular la desarrollan los juglares, y de ella tenemos escasa presencia documental, no de su existencia, sino de las actividades parateatrales que pudieran desarrollar.

Los juglares medievales son herederos de la tradición latina de los *histriones, mimi y joculatores*. Sus espectáculos juglarescos (*ludi teatrales)* podían ser muy diversos a lo largo de la Edad Media, al igual que sus tipos. Carlos Cid Priego ha realizado una síntesis de sus diversas clases y oficios:

> Los zaharrones y zamarrones eran tipos risibles que practicaban mamarrachadas groseras. Los juglares de cuchillo hacían juegos malabares con ellos y eran también esgrimidores. Los remedadores imitaban y contahacían personajes conocidos. El trasechador (*traictador* en Aragón) hacía el truco de los cubiletes con los que ocultaba una moneda que pasaba de uno a otro con mayor rapidez que la vista de los espectadores [...] Había juglares de gesta y juglares de lírica, según el carácter de sus composiciones. Los juglares de boca y de péñola (pendolista, es decir, escritor) redactaban sus propios cantares o escribían poesías para otros. Según Alfonso X, los cazurros, truhanes y bufones eran locos fingidos que hacían y decían disparates, con frecuencia malintencionados aunque tolerados. Los segreles eran una especie de trovador hispano anterior al provenzal, de menos categoría, pero superior al juglar corriente. En cambio, los clérigos ajuglarados, goliardos y escolares eran gentencilla de poco arte y mucha picardía. Los caballeros salvajes, exclusivos de Aragón, eran extrañas compañías de gritadores, cabalgadores y alborotadores, sobre todo bulliciosos en las grandes solemnidades. Los músicos se distinguían por sus instrumentos: violeros, cedreros (de cedra, cítola, es decir, cítara), organistas, tromperos, etc. A partir de la segunda mitad del siglo XIV los músicos y cantantes de cortes y clases altas prefirieron llamarse menestrales o ministriles. (*Apud*. Ladero Quesada 2004: 125)

Las actividades más parateatrales de este complejo mundo juglaresco las han documentado las *Partidas* alfonsíes. Así, la Partida VII en la ley 4 de su Título 6 establece:[8]

8 Texto tomado de *Obras completas* de Marcelino Menéndez y Pelayo, ed. *Biblioteca Virtual de Polígrafos de la Fundación Ignacio Larramendi*: http://www.larramendi.es/i18n/corpus/unidad.do?idCorpus=1000&posicion=1&idUnidad=100382

> Otrosí son enfamados los juglares et los remedadores, et los facedores de los zaharrones que públicamente antel pueblo cantan, o baylan o facen juegos por precio que les den: et esto es porque se envilecen ante todos por aquello que les dan. Mas los que tanxiesen estrumentos o cantasen por solazar a si mismos, o por facer placer a sus amigos, o dar alegría a los reyes o a los otros señores, non serien por ende enfamados..

Adviértase cómo los remedadores (que imitan a otros) y los zaharrones (que realizan gestos o dichos ridículos) muestran una actividad parateatral, además del baile que hacen todos. Esta actividad puede llegar a ser teatral en el caso de hacer "juegos por precio". Este valor teatral también se observa en las actividades de clérigos que pueden llegar a ajuglararse como condena la Partida I en la ley XXXIV de su Título VI:

> ni deben ser facedores de juegos por escarnio porque los vengan a ver las gentes como los facen, et si otros homes los fecieren non deben los clérigos hi venir porque se facen hi muchas villanías et desaposturas.

Ser hacedores de juegos. ¿Cómo serían estos juegos? Solo sabemos que tienen que suponer cierta acción dramática pues supone hacer "muchas villanías et desaposturas". Además, al volver a mencionar los juegos por escarnio en la ley XXXVI precisa cómo estas actividades conllevan una caracterización que, al menos, afecta al vestuario de quienes las representan:

> Vestir non debe ninguno habito de religión sinon aquellos que lo tomaren por servir a Dios, ca algunos hi ha que lo traen a mala entención por remedar los religiosos, et para facer otros juegos o escarnios con él.

Estas actividades parateatrales de los juglares se confirman en el *Libro de las confesiones* de Martín Pérez de hacia 1316 y en el catecismo o sinodal de Pedro de Cuéllar de 1325. Martín Pérez condena en tres capítulos las actividades pecaminosas de los juglares documentando en sus conductas improcedentes elementos claramente parateatrales:

> Capítulo CXXXIV. *De los estriones que tienen ofiçio dannoso, et primero de los que transforman sus cuerpos en otras muchas viles semejanças*: Otrosí ay otro mester danpnoso que llaman la Escriptura estriones, et son de quatro maneras. Unos son que se transforman en otras semejanças de diablos et de bestias, et desnuyan sus cuerpos et entiznanse et fazen en sus cuerpos saltos et torpes gestos et muy torpes et suzias juglerías, et mudan las fablas [...]

> Capítulo CXXXV. *De los estriones que llamamos albardanes et profazadores et dezidores et trovadores*. [...] Así andan algunos albardanes que suelen andar en las casas de los reyes et de los sennores et dizen albardanías et fazen escarnios et saben decir mal de sus cristianos por maestrías en mentiras de trovas, et porfaçan de los omnes et de las mujeres en guisa que mayor miedo an algunos de las lenguas de los tales que de Dios. En esta manera andan los pasafríos, que andan por las villas et por los mercados diciendo mentiras y caçorrías [...]

> Capítulo CXXXVI. *De los joglares que son otra manera de estriones*. Otra manera ay de estriones que se llaman joglares, et traen viuelas et cítolas et otros estromentos. [...] Ay otros joglares que cantan cantares suzios et caçorrías et otros cantares vanos de amor que mueven a los omnes a luxuria et a pecado que los oyen. Otros fazen algunas encantaciones, como fazen algunos paresçer con enganno que mudan algunas cosas en culebras o en ranas o dados o en otras cosas, tales

> fazen ellos engañosamente escarnesçiendo los ojos de los locos que se pagan de ver vanidades. Et otros déstos traen estromentos para cantar, et algunos déstos cantan en tabernas et en torpes e desonestos lugares. Otrossí son omnes et mujeres que cantan sin estromentos quebrantando sus cuerpos et saltando et tornairando en doblando sus cuerpos et torciendo los ojos et las bocas et faziendo otros malos gestos et villanías de amor torpe et suzio, commo suelen algunos fazer, et semeja que an quebrantado los miembros et así los menean como si los oviesen descoyuntado [...]
>
> En esta manera de estriones se cuentan los que menean palas, que fazen algunos, et los que menean arcos [...] Otrosí hay otros et otras que sin palas et sin arcos fazen juegos torpes et locos et muchas joglarías et muchos cantares vanos de que se sirve el pecado et que pesa a Dios mucho et a los santos, et préçianse destas cosas et usan dellas en bodas, en vanaglorias et vegillias et en otros ayuntamientos de los omnes... Todos aquellos et aquellas que a estos estriones, conviene a saber, a los que andan en figura de diablos o de bestias o se transforman, commo dicho es, et a los otros et a las palas et a los albardanes o malsezidores o pasafríos o joglares o joglaresas o cantadores o cantadoras de caçorría o de maldat, según dicho es, digo que dan algo a los tales por razón de los ofiçios que traen pagándose dellos [...]

El testimonio parateatral ofrece un conjunto de técnicas que aprovecha el teatro paralitúrgico y que pasarán al teatro cortesano: 1) la caracterización del personaje mediante vestuario ("desnuyan sus cuerpos et entiznanse"); 2) la gestualidad ("et fazen en sus cuerpos saltos et torpes gestos", "faziendo otros malos gestos et villanías de amor torpe et suzio"); 3) la dicción ("et mudan las fablas", "et saben decir mal de sus cristianos por maestrías en mentiras de trovas,"); 4) el soporte o acompañamiento musical ("joglares, et traen viuelas et cítolas et otros estromentos", "otros joglares que cantan",); 5) y los incipientes efectos escénicos espectaculares ("Otros fazen algunas encantaciones", "quebrantando sus cuerpos et saltando et tornairando en doblando sus cuerpos et torciendo los ojos et las bocas", "menean palas", "menean arcos"). Esta espectacularidad parateatral es conocida en todos los ámbitos sociales de la Castilla medieval ya que sus espectáculos se realizan "en las casas de los reyes et de los sennores", "por las villas et por los mercados", y "en tabernas et en torpes e desonestos lugares." Incluso, si añadimos la denuncia de la Partida alfonsí, estos espectáculos juglarescos llegaron a las iglesias:

> nin deben otrosí estas cosas facer en las eglesias, ante decimos que los deben ende echar deshonradamientre, sin pena ninguna a los que los fecieren; ca la eglesia de Dios fue fecha para orar et non para facer escarnios en ella.

Ha de advertirse en toda esta tradición parateatral juglaresca cómo se insiste en vincular su actividad al escarnio que, según el *Diccionario de Autoridades*, es "burla y menosprecio que se hace de alguno, con palabras, gestos o acciones". La teatralidad juglaresca, pues, se vincula a unas formas de representación y a unos contenidos burlescos y groseros, satíricos y humorísticos, de gran éxito popular en sus formas de espectáculo. Por ello presionarán a las formas paralitúrgicas y cortesanas demandando elementos cómicos y unas interpretaciones más espectaculares. Sin embargo, sus contenidos se consideran deshonestos y por tanto inapropiados para su incorporación directa a las tradiciones teatrales de la Iglesia (paralitúrgicas) y de la Corte (cortesanas).

D. Espectacularidad cívica y cortesana

A lo largo de la Edad Media la fiesta pública, de carácter civil y político, y la fiesta privada, de carácter cortesano y lúdico, van a generar unas tradiciones parateatrales que confluirán en el teatro cortesano de la segunda mitad del siglo XV.

La fiesta pública aparece documentada en diversos acontecimientos y hechos. El primero de interés parateatral son las entradas reales en las ciudades. Estas recepciones reales están descritas en las crónicas del XIV y del XV. Las entradas se realizaban mediante una procesión cívica en la que se recibía al rey que fue complicándose espectacularmente a partir del siglo XIV integrándose en ella una escenografía (arcos, castillos, carteles, etc.) y un conjunto de personajes alegóricos (virtudes, héroes, peligros, buen gobierno, etc.). Con ello la recepción desarrollaba un mensaje iconográfico de afirmación real y de legitimidad de sus acciones y buen gobierno. En Aragón tenemos recibimentos reales, al menos, desde 1336 en Valencia, teniendo un amplio desarrollo espectacular a partir de la recepción en Zaragoza con motivo de la coronación de Martín I en 1399. En ella ya se incluyen elementos de tanta espectacularidad como son los entremeses o *roques* en los que de forma estática hay una escenificación mediante figuras que se desplazan en carros. En Aragón la denominación de entremés (que inicialmente era una escenificación para presentar un plato en el banquete) en el contexto de las procesiones cívicas y religiosas, terminó siendo el nombre del carro en el que se llevaba a los participantes. Este carro se adornaba de forma espectacular representando un castillo, un barco, un animal, etc. La procesión ofrecía así al público un conjunto de imágenes alegóricas o de recreaciones plásticas de hechos históricos de alto contenido político que exaltaban la figura del rey. Esta espectacularidad aragonesa culmina en la coronación de Fernando I en 1414.

En Castilla, con menor nivel espectacular (ya que no llegan a generarse entremeses ni rocas), se realizan las entradas reales con menor artificio simbólico. No obstante, van introduciéndose elementos parateatrales en ocasiones como en la procesión cívica con la que Sevilla recibe a Alfonso XI en 1327 en la que se introducen batallas fingidas entre niños. Una variante específicamente castellana de las entradas reales es la primera entrada en una ciudad musulmana. En estas entradas, como la de Antequera en 1410, se desarrolla un ceremonial que subraya el nuevo dominio cristiano y que exalta el poder del rey mediante una procesión cívica en la que la cruz y el pendón real simbolizan el nuevo orden político. También se realizaron fiestas por el regreso victorioso. Sevilla recibe en 1410 a Fernando de Antequera victorioso tras sus campañas contra Granada en la que los pendones de las mesnadas y de la ciudad que los acoge tienen un alto valor iconográfico y simbólico. Al igual ocurre en Toledo en 1431 cuando Juan II regresa victorioso tras la batalla de La Higueruela. En estos casos las fiestas terminan con justas y juegos también de alto valor espectacular con elementos parateatrales en su ceremonial. Nacimientos de infantes, como los de Juan II en 1406, o el de Enrique IV en 1425, o bodas reales como la celebrada en Badajoz en 1383 entre Juan I y Beatriz de Portugal o la de la infanta Leonor y el heredero portugués don Duarte en Valladolid el año 1428, generan una espectacularidad civil menos destacada, pero en las que la iconografía y su simbolismo político siempre están presentes.

Las ceremonias de coronación de los reyes en Aragón y de proclamación del nuevo rey en Castilla se celebraban en todo el reino con actos públicos y con "alegrías", esto es, con espectáculos con

elementos parateatrales. La más espectacular de estas ceremonias fue la coronación de Fernando de Antequera como rey de Aragón en 1414, en cuya organización tuvo un gran protagonismo Enrique de Villena. Amén de la cuidada vestimenta de todos los participantes en la procesión cívica y en los actos, destacan los siguientes elementos parateatrales: 1) en el recorrido hacia la catedral donde se celebró el acto litúrgico de la celebración la comitiva asitió a la representación de dos escenas alegóricas sobre su elección como rey y sobre la derrota de su oponente Jaime de Urgel y escuchó cantos de los judíos zaragonanos que le rindieron pelitesía; 2) en el banquete se escenificaron entremeses alegóricos sobre un escenario que representaba el cielo con ángeles, figuras de pecados capitales, diablos y la figura de muerte. El elemento de mayor espectacularidad se produjo en la presentación de los platos en la que se desarrolló un entremés descrito por Miguel Ángel Ladero Quesada en su libro sobre las fiestas medievales siguiendo la crónica de Álvar García de Santa María:

> La entrada de los platos iba precedida por "un muy fermoso grifo, todo dorado, tan grande como un rocín, e traía una corona de oro al pescueço, e iva todavía echando fuego", que caminaba delante de
>
> > una grande roca como manera de castillo de madera pintado sobre sus carretones, e en medio del castillo iba una jarra de Sancta María con sus lirios blancos de plata bruñida muy grande. En el dicho castillo iban seis doncellas cantando cantos muy dulces de oír, e en el canto del dicho castillo iba una águila dorada muy grande coronada, traía en el cuello un collar de la devisa de las jarras del rey de Aragón, e la jarra que era en medio del castillo andaba a la redonda quando la movían.
>
> Así, Fernando I completaba los elementos simbólicos de su relación directa con Dios y los mediadores celestiales con los relativos a su condición de primer caballero del reino, fundador de la Orden de la Jarra y del Grifo. (Ladero Quesada 2004:91-92)

El espectáculo relatado es un entremés, una escenificación basada en alegorías o imágenes fijas que sirve de presentación de platos y que se irá independizando hasta ser sinónimo en Castilla de representación cortesana o momo. En las crónicas castellanas tenemos documentados entremeses en 1423, como se recoge en la *Crónica del Halconero*, en la *Crónica de don Álvaro de Luna*, y en la *Crónica de Enrique IV* de Diego Enríquez del Castillo.

Las justas, torneos y juegos de cañas, con las que las fiestas cívicas anteriores suelen acompañarse, son otra importante fuente de espectacularidad parateatral. Las crónicas nos relatan justas en Sevilla en 1327 (las primeras) y 1375, en Burgos en 1322, en Madrid en 1419 y 1433, en 1434 en Órbigo (el famoso *Paso honroso de Suero de* Quiñones), en Briviesca en 1440 y en Valladolid en 1448. Destacan las fiestas celebradas en Valladolid en 1428, de las que se hace eco el *Ubi sunt* de las *Coplas de Jorge Manrique*. En ellas destacan los siguientes elementos parateatrales: 1) en el segundo día de fiesta el infante don Enrique alzó un castillo de madera con la inscripción "este es arco del pasaje peligroso de la fuerte ventura", transformando así las justas en un paso honroso presidido por una rueda de oro que representaba a la Fortuna como si fuese un episodio propio de un libro de caballería; 2) el tercer día el rey de Castilla don Juan II compitió con el infante don Juan rey de Navarra con gran aparato escenográfico. El rey de Navarra se presentó a la justa en una roca o entremés junto a 50 caballeros lanzando truenos (disparos); el rey de Castilla apareció

vestido de blanco como Dios Padre acompañado por doce caballeros vestidos de santos.

En definitiva, ¿qué parateatralidad se deriva de estas fiestas cívicas y cortesanas? En las fiestas referidas se advierte una evolución en la que el paso del siglo XIV al XV significa un incremento notable de su espectacularidad, siempre más intensa en la corona de Aragón que en la de Castilla. En esta evolución se observa el desarrollo de tres elementos parateatrales que pasarán a las tradiciones teatrales posteriores, inicialmente a las cortesanas pero también terminarán afectando al teatro paralitúrgico del XVI.

En primer lugar se desarrolló un escenario, un lugar donde los mensajes se escenifican. Este espacio inicialmente es un escenario cívico, público y abierto, un área de la ciudad que se transforma durante la fiesta en espacio extraordinario en el que se desarrolla el desfile cívico-simbólico. Tras el espectáculo público, los principales protagonistas se retiran a un ámbito privado que se configura en espacio cortesano, privado y cerrado, propio del palacio en el que el espacio escénico es la sala. En ella una puerta es la entrada de la escenografía y de los personajes frente a la que se suele colocar el espectador de honor sobre un estrado elevado.

En segundo lugar se desarrolló un lenguaje iconográfico en el que las imágenes se cargan de una simbología política e ideológica claramente comprensible para los espectadores. La alegoría, basada en la imagen, es el lenguaje básico de estos espectáculos. Por ello, el vestuario y la escenografía son fundamentales en sus representaciones. Los decorados ya aparecen en los carros (*roques* o entremeses aragoneses) en el siglo XIV, haciéndose decorados móviles a partir de la entrada del príncipe Juan en Valencia en 1373.

En tercer lugar la parateatralidad cívica llega a desarrollar una representación parateatral estática, inicialmente con figuras fijas y luego personajes que en ocasiones llegan a utilizar de manera vicaria la palabra sobre todo para cantar. Se trata del significado original de entremés (presentación alegórica de los platos) que en Castilla se denominarán entremeses o, sobre todo, momos. Este espectáculo con el que se daba entrada a los diferentes platos del banquete se irá desarrollando y saldrá fuera del banquete para ser un entretenimiento independiente que se realiza generalmente acabado el banquete junto a bailes y danzas con la denominación más generalizada de momo. De esta tradición de los momos nacerá el teatro cortesano en Castilla y Portugal, al aplicarle a esta técnica de representación los esquemas y lenguajes del teatro paralitúrgico medieval. Y como compensación a finales del siglo XV el teatro paralitúrgico se enriquecerá con las técnicas espectaculares de los momos cortesanos.

1.4. El desarrollo del teatro paralitúrgico en la segunda mitad del siglo XV

A. Documentación de la evolución teatral del XV

En la segunda mitad del siglo XV y principios del XVI la jerarquía religiosa produce una amplia documentación de las tradiciones teatrales y parateatrales medievales fruto de una intensa labor reformadora. Los espectáculos paralitúrgicos habían crecido tanto en sus elementos dramáticos que alteraban y entorpecían el desarrollo y la función de la liturgia en la que se incardinaban. Por ello, la labor pastoral de los obispos reitera sus intentos de depurar este teatro evitando sus abusos espectaculares, pero manteniendo sus funciones devocionales. Revisemos las principales novedades teatrales que cabe advertir en esta documentación.

Un conjunto de constituciones sinodales prueban el desarrollo de la espectacularidad teatral que ha ido deturpando el desarrollo de la liturgia. El sínodo de Aquilafuerte (Segovia,1472) informa cómo en las representaciones sacras se han admitido las tradiciones de escarnio propias de la parateatralidad popular del ámbito juglaresco al representarse en ellas “burlas y escarnios” y “cosas torpes e feas e dehonestas” que alteran el oficio litúrgico, por ello condenan:[9]

> cierto uso e costumbre que más verdaderamente es dicho abuso e corruptela, ansí en la nuestra iglesia cathedral commo en las otras iglesias del dicho nuestro obispado, conviene a saber, que los dias de Santtisteban e de sant Iohan Evangelista e de los Inocentes e en otros ciertos dias festivales, diziéndose la misa e los otros divinales oficios, suelen e acostumbran fazer e dezir muchas burlas e escarnios e cosas torpes e feas e deshonestas de dicho e de fecho con que nuestro Señor es ofendido, las cuales devian ser muy ajenas de toda casa de oración e ofiçio divinal. (Moll 1997: 226)

Las Constituciones de fray Pascual de Ampudia de 1500 muestran cómo en Burgos el ciclo del Corpus ya estaba corrompido por la espectacularidad juglaresca de “juegos e juglares”. Las constituciones de Burgos de 1511 confirman que estos excesos han llegado a las misas nuevas con “danças de espadas e momos e bayles e cantares o sermones de palabras feas e otras cosas desonestas”. Estas alteraciones también se denuncian en bodas, como hace el sínodo de Aquilafuerte (Segovia,1472) con danzas y bailes; y en entierros, como testifican las *Constituciones* de Alonso de Manrique (1501): “ninguno sea osado de fazer guayas, ni dezir o cantar endechas, ni hazer representaciones de plantos”.

Estas *Constituciones* de Alonso Manrique de la diócesis de Badajoz en 1501 documentan la pervivencia de los tres ciclos medievales básicos: “fazen representaciones de los misterios de la Natividad e de la Passion e resurrection de nuestro Señor Redemptor e Salvador Jesucristo” (Navidad, Pasión y Resurrección). Las Constituciones Sinodales de Sevilla de 1512 dan cuenta de una *Passionis Nostris Jesu Christis*. El sínodo de Ávila de 1481 nos documenta el desarrollo del ciclo hagiográfico ya que permite “la representación de algun sancto o fiesta d’él, faziéndose de tal manera que la devoción se acresciente en las gentes”. En este sínodo de Ávila también se documenta la realización de danzas en la procesión del Corpus y en otras procesiones (“a andar en procession e fazer danzas e otras alegrías el día del Cuerpo de nuestro Señor e otras processiones generales de religiosa e christiana alegría”).

Las representaciones paralitúrgicas parecen gozar de mayor preocupación teatral que religiosa, a tenor de la explicación que introduce Alonso de Manrique como causa de su condena en 1501:

> se fazen de tal manera que comúnmente provocan más el pueblo a dérision e distracción de contemplación que no lo traen a devoción de la tal fiesta e solemnidad e lo que peor es que allí se dizen palabras deshonestas e de gran disolución.

El humor parece haber entrado en esta paraliturgia alterando su sentido y su forma de representar hacia la deshonestidad. ¿En qué

9 Salvo indicación en contra la documentación de los sínodos y constituciones se toma del artículo de Jaime Moll “Música y representaciones en las constituciones sinodales de los reinos de Castilla del siglo XVI”, *Anuario Musical* 30 (1977), pp. 209-243.

podían consistir estas alteraciones? El sinodal de Ávila de 1481 lo precisa en estos términos:

> diziendo la missa e los otros divinales oficios, salen e acostumbran fazer çaharrones e vestir ábitos contrarios a su profesión, los ornes trayendo vestiduras de mugeres e de frayles e de otros diversos ábitos, e pónense otras caras de las que nuestro Señor les quiso dar, faciéndose homarraches, e dizen muchas burlas e escarnios e cosas torpes e feas e desonestas, de dicho e de fecho, con que nuestro Señor es ofendido e provocan a las gentes más a lacivia e plazer que a compunción e contemplación.

Esta espectacularidad, en la que junto al humor y a la interpretación ("de dicho e de fecho") se desarrolla la caracterización de los personajes mediante el vestuario, deja huellas a lo largo del siglo XV en la economía de iglesias y catedrales que dedican pagos a ropa y música e incluyen referencias a bailes y procesiones en diversas festividades. Toledo, León, Palencia, Murcia, Plasencia, Oviedo y Zaragoza presentan testimonios de estos pagos y anotaciones. Destaca en este terrero la investigación documental de Toledo, León, Zaragoza y Murcia. En León se documentan datos sobre una Pasión de Cristo en 1458 y "unas Pasiones de cinco reglas" en 1520. El *Canto de la Sibilia* tiene testimonios de 1452, 1487, 1488, 1596 y 1520. Representaciones leonesas navideñas se testimonian del *Ordo stelae* (1458, 1459) y del *Officium pastorum* (1507). En Zaragoza se alude a una *Rrepresentacion de la Natividat de Nuestro Señor* de 1487 representada ante los Reyes Católicos. En Murcia hay una abundante documentación sobre el desarrollo teatral del Corpus. En 1471 se indica la existencia de nueve entremeses: El Paraíso, los Santos Padres, Sant Gerónimo, el Belem, el Juyzio, Sant Miguell, Sant Jorje, Sant Françisco y el misterio del Águila. En 1480 se documentan el Paraíso, el Infierno, los Santos Padres, el Desenclavamiento, San Jorge, San Martín y Abaham. En 1492 se añaden los entremeses de San José y San Antón.

A estos testimonios hay que añadir las huellas que el teatro paralitúrgico de finales del XV ha dejado en la poesía cancioneril. A este respecto destacan las coplas pastoriles de la *Vita Christi* de fray Íñigo de Mendoza, en su versión inicial incluida en el *Cancionero Oñate-Castañeda* entre 1467 y 1468. En ellas, parte de la crítica ha reconocido la narración de un auto paralitúrgco navideño. Las coplas 128 a 141 de la *Vita* reflejan una representación del *Officium pastorum* compuesta por tres escenas:

> ESCENA I (Coplas 128-131) Diálogo de los pastores.
> ESCENA II (Coplas 131-135) Anuncio del ángel
> ESCENA III (Coplas 136-141) Nuevo diálogo entre pastores y adoración.

De aceptar el valor testimonial de estas coplas, el *Officium pastorum* tradicional en la segunda mitad del siglo XV se compondría de un diálogo de pastores en el que se admiran por la venida del Ángel, el anuncio evangélico del Ángel del nacimiento del Salvador y el diálogo posterior de los pastores en el que deciden ir a adorar al niño. La adoración propiamente dicha culminaría la representación pero sin texto.

La documentación reseñada nos muestra cómo el teatro paralitúrgico a finales de la Edad Media ha desarrollado todos sus ciclos con una amplia espectacularidad que tiene todos los elementos propios de la escenografía teatral (vestuario, escenarios, música) y una amplificación

propia de la espectacularidad juglaresca sobre los iniciales esquemas rememorativos con elementos cómicos y temáticos inapropiados para la solemnidad litúrgica de la fiesta. Conocemos por la documentación el esquema teatral del *Officium pastorum* tradicional, consistente en tres escenas de diálogo (los pastores admiriados ante el ángel, el anuncio del ángel y la decisión de los pastores de ir a adorar al Niño Dios) y una final de adoración sin diálogo. Mención especial merece el desarrollo del ciclo del Corpus en el que se advierte cómo la temática más documentada es la hagiográfica.

B. El teatro en Toledo en el siglo XV

La abundante documentación existente en Toledo exige hacer una mención especial al teatro paralitúrgico de la catedral de Toledo en el siglo XV. En él se documenta una rica tradición del ciclo de Navidad, del Ciclo de la Pasión, de representaciones marianas y del Ciclo del Copus.

El ciclo de Navidad se documenta a través de tres testimonios:

1. El *Ceremonial u Ordinario de la Catedral de Toledo*, c. 1535, conservado en la Biblioteca del Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense (Ms. 149). Este ceremonial documenta el *Canto de la Sibilia* y un *Officium pastorum* en latín y en castellano conocido como *Bien vengades pastores*.

2. El *Ceremonial de la sancta Iglesia de Toledo, primada de las Españas* (1585) de Juan Rincón y Pedro Ruiz Alcoholado, manuscrito de la Hispanic Society of America. Se documentan las tradiciones del ceremonial anterior pero describiendo con más detalle su escenificación e incluyendo los textos romances que se recitan.

3. Las *Memorias i disertaciones que podrán servir al que escriba la historia de la iglesia de Toledo desde el año MLXXXV en que conquistó dicha ciudad el rei don Alonso VI de Castilla* de Felipe Fernández Vallejo, 1785, manuscrito de la Real Academia de la Historia. Las *Memorias* documentan el *Officium pasorum* latino y el castellano del *Bien vengades*, el *Canto de la Sibila* y la tradición del *Auto de los Reyes Magos*.

El teatro de la Pasión ya está documentado en la primera mitad del XV y se mantiene en la segunda mitad ya que en 1474 se dieron 300 maravedíes "a George de Bryuega para fazer las rrepresentaçiones de la Pasión". El *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo compuesto entre 1486 y 1499 parece recoger una pasión tradicional anterior que renueva y estructura con una clara concepción del espectáculo teatral y una eficacia pastoral de complemento de la liturgia. A esta tradición hay que añadir las ceremonias de las *Tres Marías de la Pasión* y la *Depositio* ya documentadas desde 1425.

Junto a estas ricas tradiciones navideñas y pasionales, hay alguna muestra menor de teatro mariano, ya que se documenta una *Presentación de Cristo en el Templo* y una *Representaçión de Nuestra Señora de la Asumpçión.*

Sin embargo, va a ser el teatro del Corpus el que ofrece una documentación más rica y más representativa de la madurez teatral de finales de la Edad Media. Este teatro del Corpus toledano puede tener una influencia levantina por haber sido Alfonso Martínez de Toledo su primer responsable, tras su estancia en Valencia. Carmen Torroja y María Rivas han documentado la representación de 33 autos de 1493 a 1510. Junto a ellos ha rescatado dos fragmentos de Alonso del Campo, responsable de la organización de las representaciones

Corpus toledano de 1481 a 1499: el *Auto del emperador o Auto de san Silvestre y Jesucristo a los santos Padres*. La temática que domina en este teatro es la hagiográfica: *Sant Ioahan decollaçio* o *San Juan degollación, Santa Catalina, San Juan Evangelista, Santa Susana, San Ildefonso, Auto de Trajano, Auto de san Jorge* y *Auto del emperador o de San Silvestre*. Junto con ella se dan obras basadas en episodios bíblicos como *El pecado de Adán, Los santos padres, La tentación de Cristo, El bautismo de Cristo, El sacrificio de Abraham* o la *Ascensión*. El tema de Adán gozó de gran popularidad, ya que su auto se representó ininterrumpidamente durante 14 años.

Toledo muestra a finales del XV la riqueza del teatro paralitúrgico que en la sede primada de España era capaz de mantener vivas todas las tradiciones paralitúrgicas. Este teatro se realiza con una reglamentación y una infraestructura que muestran una madurez dramática en textos y formas de representación que permitía su continuidad y que aseguraba su función litúrgica, impulsando para ello nuevos textos como testimonia el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo.

C. Desarrollo del teatro conventual

Gracias a la nueva espiritualidad franciscana hay una demanda teatral en los conventos de clarisas en la segunda mitad del siglo XV que impulsa la obra dramática de Gómez Manrique y el *Auto de la huida a Egipto*. Sabemos que Gómez Manrique realizó su obra a *"instançia de doña María Manrique, vicaria en el monasterio de Calabaçanos, hermana suya"*. Para esta comunidad escribió su *Representaçión del Nasçimiento de Nuestro Señor* probablemente para su representación en 1476 en el monasterio de Nuestra Señora de la Consolación de monjas clarisas en la localidad de Calabazanos (Palencia). También para ellas parecen haberse escrito sus *Lamentacioes fechas para Semana Santa*. El *Auto de la huida a Egipto* se conserva en un manuscrito de la Biblioteca Nacional que procede del monasterio de clarisas de Santa María de la Bretonera en Burgos. La obra fue compuesta antes de 1512, con una estructura y lenguaje dramáticos propios de finales del XV.

En este teatro conventual los autores han de dramatizar sus fuentes para un público especialmente vinculado a las prácticas de oración, que entienden este teatro como la escenificación de sus lecturas. El autor que responde a su encargo ha de saber aunar a un tiempo la tradición popular de la dramatización fuera del templo, en el caso de Gómez Manrique el *Officium pastorum* tradicional o el *Planctus Mariae*, con la multiplicidad de planos que el hecho representado presenta ante receptores que lo conocen familiarmente mediante múltiples lecturas litúrgicas en las que el acontecimiento aparece simultáneamente tratado en la prefiguración del Antiguo Testamento y en la narración novotestamentaria, así como en su interpretación exegética y teológica. El panorama se complica si a ello unimos los recursos de oficio del escritor que, culto como es, tiende a aderezar su composición con los recursos retóricos aprendidos en su práctica poética y, en su caso, dramática anterior a la satisfacción del encargo.

Esta interacción entre dramatización y liturgia, es explicada así por Pedro Cátedra aplicada al *Officium pastorum*:

> La liturgia de la Noche Buena que de él se deriva y que practicaban estas monjas no era de su ocurrencia. Arranca de los mismos presupuestos renovadores de Francisco de Asís, cuando consiguió autorización papal en 1223 para generar en torno al pesebre una nueva liturgia tan participativa y accesible, como independiente de la practicada por algunas órdenes contemplativas. [...] No, desde luego, según la pobreza o, mejor, reducción o depuración de la

> celebración toledana, sino con mayor variedad y con un criterio doble de alternancia y ruptura de la liturgia: alternancia, por medio de la intercalación natural de canciones en romance; ruptura, merced a la incorporación de piezas que, por su tema, forma e, incluso, didascalias internas suponen un intermedio más o menos dramático, implicando, si se quiere y como mínimo, una extensión o una performance de la liturgia, desplazándola. [...]
>
> La alternancia se reconoce por lo que llamo anclaje litúrgico. Puede ser verbal, con cita explícita de un verso o fragmento latino; o temático, con mera referencia al asunto o a la oportunidad. El anclaje funciona como localizador en el espacio de la celebración y, si quieren, como llamada intertextual [entre el texto de la representación romance y el de la liturgia latina]. (Cátedra 2000: 20-21)

De esta tradición parateatral que nace de la interferencia entre liturgia y canto romance en las prácticas conventuales femeninas, Pedro Cátedra aporta un testimonio fundamental: el *Cancionero musical de Astudillo*. Se trata de un libro litúrgico conservado en el Real Monasterio de Santa Clara de Astudillo (Palencia) anterior a 1430. El cancionero recoge un conjunto de canciones que servían para una especial celebración parateatral del *Officum pastorum* en un monasterio femenino. Es de gran interés la versión que del *Bien vengades* presenta, muy similar, aunque con diferencias, a la versión de la catedral de Toledo. El *Cancionero* testimonia el desarrollo de una tradición teatral y poética cerrada, recuida en los límites del claustro, que aflorará en textos en la segunda mitad del XV y que tiene relaciones con otras tradiciones teatrales de Castilla (el *Bien vengades* toledano) e internacionales (como ocurre con ejemplos del teatro italiano).

Otros testimonios de esta tradición, además de los puramente dramáticos de Gómez Manrique y el *Auto de la huida a Egipto*, son las *Contemplaciones* escritas por Juan Álvarez Gato para una rerpesentación navideña vinculada a un monasterio femenino franciscano. Conservamos una pregunta de Juan Álvarez y la correspondiente respuesta en nombre de las monjas realizada por una dama anónima. La pregunta se hace por "Juan Álvarez, siendo viejo, para unas monjas devotas suyas a quien avía enviado çiertas contenplaçiones que avían de hazer la noche de Navidad, en que les avía pedido que rogasen a Dios por él". Por lo que cabe deducir de la rúbrica el poeta parece haber remitido con anterioridad un texto hoy perdido para que se utilizase en una adoración del pesebre representada por las monjas. Y en sus versos se pregunta sobre aspectos propios de la representación. Observermos el texto:[10]

Señoras, las qu'estovistes
al nascer de nuestra Vida,
dezidme de lo que vistes
y los gozos que sentistes
con el Hijo y la Parida;
y las grandes maravillas
de ver a Dios en el suelo
y los ángeles del çielo,
puestos todos de rodillas,
serville con las mantillas;

y si luego alli a desora
os encendistes d'amor
en mirar la gran Señora

10 Cito por la versión incluida por Pedro Cátedra en su libro *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*, Madrid, Gredos, 2005, pp. 489-490.

quán umildemente adora
a su Hijo y su Señor,
que sentir tales primores
no ay dureza que no quiebre;
y si fuestes al pesebre
adorar con los pastores
al Niño, vuestros amores.

Y contáme las naçiones
de lo[s] c'allí se hallavan,
las músicas y cançiones,
las altas contenplaçiones
que en la fiesta se tratavan;
y si gustastes del pan
del Hijo de Dios presente;
sé que vistes claramente
las verdades de san Juan,
que por Él dichas están.

Si vistes del que nasçió
su gloria, su resplandor
y el secreto que mostró
quando se trasfiguró
en el monte de Tabor,
y pagó lo que pecamos
los por nasçer y naçidos,
do fuemos restituidos
en la gloria qu 'esperamos,
si su consejo tomamos.

Tanbién, señoras, dezí
si tovistes el cuidado
las c' os hallastes allí
de rogar a Dios por mí,
como os tengo suplicado.
Y pues só tan vuestro çierto,
no olvidés, por caridad,
vuestro siervo de verdad,
qu'estó tan cerca del puerto,
que, aunque bivo, bivo muerto.

La representación parece constar de un cuadro inicial del nacimiento ("las qu'estovistes/ al nascer de nuestra Vida") y una adoración inicial de los ángeles ("ver a Dios en el suelo/ y los ángeles del çielo,/ puestos todos de rodillas"), la Virgen Madre ("en mirar la gran Señora/ quán umildemente adora/ a su Hijo y su Señor") y los pastores ("y si fuestes al pesebre /adorar con los pastores). Posiblemente la representación podría interrumpirse con la misa en la que los cantos ("las músicas y canciones") y la liturgia eucarística ("si gustastes del pan/ del Hijo de Dios presente") permitiese la contemplación litúrgica del Evangelio ("las verdades de san Juan" expuestas en el Prólogo de su Evangelio). La representación continuaría, quizás tras la misa, con un cuadro final en el que la gloria y resplandor "en el monte de Tabor" contrastaría con el anuncio o representación de la Pasión salvadora de Cristo ("y pagó lo que pecamos/ los por nasçer y naçidos,/ do fuemos restituidos").

Este teatro de convento muestra una transformación de las tradiciones paralitúrgicas tradicionales que se enriquecen con la colaboración de autores de cancionero y se desarrollan introduciendo en los esquemas dramáticos del ciclo navideño cuadros yuxtapuestos de dramatización que intentan visualizar el significado teológico de la liturgia en la que se incardinan.

1.5. El desarrollo del teatro cortesano en el siglo XV

A. La simbología política de los espectáculos cívicos y cortesanos

Las entradas reales fueron creciendo en número y esplendor a lo largo del siglo XV desarrollando con mayor complejidad y madurez espectacular los elementos ideológicos y simbólicos del poder real. El reinado de Enrique IV recoge siete entradas en sus crónicas, el reinado de los Reyes Católicos, veinte, siendo el periodo de mayor desarrollo las entradas de Fernando el Católico como rey-gobernador en 1508 y 1509. Igualmente fueron en aumento la espectacularidad de las alegrías por las tomas de ciudades granadinas. En las alegrías celebradas en Sevilla por la toma de Málaga, en 1487, para aumentar la espectacularidad se celebró una procesión con los elementos de la fiesta del Corpus, transpasando el teatro paralitúrgico su desarrollo espectacular a las celebraciones cívicas parateatrales en las que, al menos, se incluyeron "danzas de espadas". Abundantes fueron también las entradas en las ciudades conquistadas, destacando las realizadas por los Reyes Católicos en las que se levantaban en una solemne procesión tres pendones por este orden: la Cruz, el pendón de Santiago y el pendón real, como señales públicas del nuevo orden político.

La mayor representación política que se dio en el siglo XV fue la llamada *Farsa de Ávila* celebrada el 5 de junio de 1465. En ella se representó con un pretendido valor legal la destitución del rey Enrique IV y se proclamó rey a su hermano el infante Alfonso. En la ceremonia sobre un tablado se dispuso la figura de Enrique IV con tres símbolos de su poder: la corona, la espada y el bastón. Los nobles rebeldes, entre los que destacaban don Juan Pacheco, Marqués de Vilena, don Alfonso Carrillo, arzobispo de Toledo, don Álvaro de Zúñiga, conde de Plasencia, y don Rodrigo Alonso Pimentel, conde de Benavente, leyeron una declaración contra el rey acusándolo de cobarde, amigo de musulmanes, homosexual y falto de heredero, pues afirmaban que su hija Juana no era en verdad hija suya. Tras la lectura le quitaron los símbolos de su autoridad: la corona, símbolo de la dignidad real; la espada, símbolo de la administración de justicia; y el bastón, símbolo del gobierno. Tras ello, Diego López de Zúñiga, hermano del conde de Plasencia, derribó al espantajo del trono al grito de "A tierra, puto". Terminada la deposición simbólica los nobles hicieron subir al tablado al infante Alfonso y lo proclamaron rey al grito de "¡Castilla por el rey Alfonso!". Tras la proclamación realizaron la ceremonia del besamanos con la que se le rendía homenaje.

La exaltación del poder de los Reyes Católicos también recurrió a las justas y torneos como signo de afirmación real. Destacaron por su brillantez las justas de Valladolid de 1475, las de Valencia y Barcelona de 1481, las de Sevilla en 1490 y las de Burgos de 1497 en las bodas del príncipe Juan, celebradas con "juegos troyanos y de lanzas". El bautizo del príncipe Juan en 1478 dio pie a un espectáculo parateatral que recordaba la presentación de Jesucristo en el Templo.

Si la política real potenció el espectáculo cívico, la política señorial también supuso un acicate para el desarrollo de la teatralidad cortesana. Ejemplo paradigmático de ello es la descripción detallada que de las fiestas cortesanas nos ha proporcionado la *Crónica del Condestable don Lucas de Iranzo.* En la crónica se nos describen con detalle espectáculos parateatrales desarrollados en la corte jienense del Condestable en los años 1461, 1462 y 1463. Las celebraciones tienen que ver con sus bodas o acontecimientos comunitarios como las celebraciones navideñas. En todas ellas aprovecha el Condestable para mostrar en los espectáculos parateatrales el poder y dignidad social de su condición nobiliaria. Para ello es de gran interés la utlización

de las *invenciones* cortesanas, esto es, de artificios alegóricos y de maquinaria teatral que producen la admiración del espectador en beneficio del esplendor y fama de quien las patrocina, el noble señor de Jaén. Así lo justifica su cronista:

> Venidas las fiestas de la Natividad de nuestro Señor Ihesuchristo del año de mil quatroçientos sesenta e tres años, como todos conosçiesen que el deseo del dicho señor Condestable fuese exerçitarse, después de los fechos tocantes a la guerra, en convites e salas, fiestas e juegos de cañas, e otros actos de plazeres onestos, do lo suyo con todos pudiese gastar, buscava envençiones tocantes a esto.

Estas invenciones se dan en los bailes y momos que se realizan en la corte jienense en 1461. Al menos se describen tres de ellos con detalle: los momos cautivos, los momos heridos y el espectacular artificio de la Serpienta. En 1462 se describe el momo de los Reyes Magos. En 1463 un juego de cañas se dramatiza por toda la ciudad constituyendo una auténtica farsa morisca. A estos espectáculos claramente parateatrales hay que añadirles las referencias a representaciones del Nacimiento y diversas actividades caballeresca, como el "correr la sortija" o diversas procesiones cívicas del Condestable acompañado de nobles y músicos por la ciudad de Jaén.

B. La teatralidad cortesana: Momos y diálogos

Resultado de la teatralidad cortesana que se describe en las cortes del XV son dos productos cercanos al teatro aunque todavía no son plenamente teatrales: el momo y el diálogo cancioneril. Al primero le falta el texto y al segundo le falta la acción representada. Aunque en ambos casos nos encontramos con productos liminares en los que el momo se acompaña del texto y el diálogo quizás esconde una representación que las limitaciones de la escritura dramática (sin convenciones propias en el siglo XV) quizás han ocultado.

Por momo se entiende en el siglo XV la mascarada y el enmascarado que va en ella y que ejecuta en público una danza acompañada por música. Pronto se yuxtapone a esta el texto y el baile en muchas ocasiones da paso a una acción representada. En este proceso de dramatización el momo transciende el mero baile para representar una historia con imaginería alegórica. En Castilla, el término entremés es equivalente a momo, aunque, en ocasiones, suele indicar carácter público (recepciones, torneos), frente al carácter cortesano y musical del momo que suele realizarse en espacios cerrados (salón). Los textos literarios vinculados a los momos son coplas o motes que se cantan, se recitan o se exponen en carteles que acompañan o presentan a las figuras del momo.

Se conservan los textos de tres momos cortesanos. Dos de ellos se deben a Gómez Manrique quien escribe a petición de la Infanta Isabel el texto para unos momos en la mayoría de edad del infante Alfonso en 1467 y otros para el nacimiento de su sobrino. El tercer texto es la *Momería* de Francesc Moner († 1498).

Cabe advertir unos elementos constitutivos básicos en la estructura dramática del momo. Vamos a observarlos en la *Momería* de Francesc Moner, por ser el texto más complejo de los conservados. El primero de ellos es la representación alegórica mediante trajes e imágenes (de luto por las penas de amor en este momo):[11]

11 Texto tomado de *Teatro medieval.2. Castilla*, ed. M. A. Pérez Priego, Barcelona, Crítica, 1997.

Momería concertada de seis.

Y van dentro de un cisne vestidos con jubones de raso negro y mantos de lluto forrados de terciopelo negro cortos y hendidos al lado drecho, y todo lo ál negro; sombraretes franceses y penas negras y ell cabello hecho negro; los gestos cubiertos de velos negros. Traía el cisne en el pico las siguientes coblas dressadas a las damas.

En segundo lugar, el baile ("contrapás nuevo") o el movimiento escénico ("abierto el cisne"):

Y leídas, abierto el cisne por el medio, sallían los momos con un contrapás nuevo, cada qual con su letra, y todos sobre las penas, con sus achas también negras.

En tercer lugar, el texto literario yuxtapuesto, bien recitado o cantado, o estático (mediante carteles). Ambos sistemas se dan en la Momería en la que se incluyen la coblas dressadas a las damas. Estas coblas reproducen el canto final del cisne con el que anuncia su muerte (símbolo de la muerte de amores de los amadores cortesanos: "como en las palabras y caso ya se dize":

Señoras, por cuyos nombres
cada qual destos por fe
perdería cient mil vidas,
embiáis plañir los hombres
sin causa, quitto por que
sois todas desgradescidas;
en la soledad do moro
con vida triste que sigo,
enmudescido, cetrino,
sentí'l dolor de su lloro
y quise serles abrigo,
endresssa de su camino

[...]

Qu'el mal, que tan mal los trata
que no los consiente quexa
ni hablar do busquen tempre,
cruel será si les mata,
mas mucho más si les dexa
la vida que dura siempre,
cuyos males van escritos
con letra de negra suerte
quales son en padescallos,
sus querellas son los gritos
que yo doy quando la muerte
me requiere como a ellos.

vv. 1-12 y 25-36.

Además en la *Momería* se incluyen "los motes o letras...que se siguen sobre las penas" y que se han exhibido en la repesentación:

No me da pena la pena,
mas pensar quien me condena.

[...]

Si del bien de su servicio
mi vida no se templara,
con estas me igualara.

vv. 1-2 y 15-18.

Un posible texto dramático que podría representarse como momo es la *Danza de la muerte*. Este decir cancioneril pertenece a la tradición europea de las danzas macabras. Con un posible origen homilético, la tradición europea evolucionó de los poemas latinos *Dum morte* y *Vado mori* a la *Dance macabre*, la *Totentanz* y la *Danza de la muerte*. En estos poemas se desarrolla una alegoría satírica protagonizada por el desfile estamental de personajes y la figura del predicador o de la Muerte que les llama a ser juzgados. El carácter parateatral del género yuxtapone, como en el caso de los momos, la danza y el texto. De hecho, en España el baile se conserva vivo en la tradición folclórica de la *Danza de la muerte* de Verges. Del siglo XV conservamos dos versiones de la danza: la *Dança general* manuscrita conservada en la Biblioteca del Escorial y la *Danza de la muerte*, impresa en Sevilla, en 1520. La primera versión tiene un carácter más dramático que la segunda, que amplifica la *Dança general* manuscrita con detalles costumbristas.

La segunda manifestación cortesana parateatral es el diálogo cancioneril. Poemas como *Bías contra Fortuna* del Marqués de Santillana se basan en un continuo diálogo entre los personajes que no es dramático porque no lo acompaña la acción. Estos diálogos desarrollados en decires suelen presentar breves elementos narrativos o, como en el caso de *Bías*, largos parlamentos que rompen con el necesario dinamismo teatral. Sin embargo, tenemos un conjunto de diálogos cuyo ritmo elocutivo y cuyo desarrollo argumental permiten suponer que fueron interpretados. Solo nos falta la constancia de que realmente se produjo tal representación. Por otra parte, hemos de recordar que en la época no hay convención propia para escribir teatro, por lo que los textos teatrales se escriben al igual que los decires. Solo la presencia de rúbicas iniciales o en forma de acotación señalan de manera explícita su carácter teatral.

Teniendo ello en cuenta, al menos hay dos diálogos que la crítica viene considerando diálogos dramáticos. En ellos se dan tres elementos teatrales: una trama argumental en la que se desarrolla un movimiento escénico (indicado en el propio diálogo de los personajes), unas rúbricas que apuntan hacia su carácter teatral y ausencia total de incisos narrativos.

El *Diálogo del Viejo, el Amor y la Hermosa*, conservado en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Nápoles, carece de portada y presenta una breve rúbrica en latín: "Interlocutores Senex et Amor Mulierque pulcra forma". En su contenido la obra está cercana al *Diálogo del Amor y un viejo* de Rodrigo Cota, aunque tiene métrica diferente, más personajes, más escenas y un escenario más urbano y menos inhóspito que la choza del viejo del poema de Cota. Su carácter dramático se subraya al terminar con un villancico, cierre musical propio de las tradiciones teatrales paralitúrgicas y del modelo cortesano de Juan del Encina. Lo que es un agrio enfrentamiento en Cota en el *Diálogo* anónimo se suaviza haciendo del Amor un hábil persuasor en su diálogo hasta llegar a convencer al viejo. La obra pertenece al género carnavalesco del *charivari* o *cencerrada* ("quando hay bodas de viejos o viudos", según el *Diccionario de Autoridades*). La obra es utilizada por Fernando de Rojas en los actos de la *Comedia de Calisto y Melibea*, especialmente en el último (pero no la utiliza ni el primer autor ni aparece en la *Tragicomedia*), por lo que el *Diálogo* debe ser anterior a 1499 y haberse conocido en los ambientes estudiantiles de Salamanca.

Las *Coplas de Puertocarrero*, recogidas en el *Cancionero de Londres* (LB1, h. 1500) y en el *Cancionero General* (1511) de Hernando del Castillo, tienen un claro carácter teatral a tenor de las rúbricas que señalan el desarrollo de la acción: "fue llamado por su señora y començaron a

hablar los dos", "Dize Ella a la compañera", "Habla Ella a su compañera ", "La consideración qu'el haze subiendo". La obra es un requiebro de amor con ecos de la comedia terenciana pero desarrollada dentro de los tópicos del amor cancioneril. El planteamiento terenciano se advierte en la rúbrica inicial por la presencia de la tercera y la burla:

> que hizo Puertocarrero porque, apssando un día por una calle donde su dama estava con una compañera suya, y también tercera dél, que se llamava Xerez, las quales él no avía visto, fue llamado por su señora y començaron a hablar los dos, y algunas vezes ella burlando dél y desfraçéndole, y buelve a hablar a su compañera, donde él toma argumento para hazer este diálogo.

El mundo cancioneril se advierte en los conceptos amorosos del personaje y en su final no correspondido:

Ella. ¿No queréis acabar oy?
¡Qué postema!
Puertocarrero
Señora, bolvíme al tema,
pero ya triste me voy,
pues tan desdichado soy.
Cabo
Ya me voy de donde quedo
voyme sin poder partir,
con certeza de morir
tomo el empresa sin miedo.
Llevo la pena sabida
y voy porque
no me consiente la fe
otra manera de vida
de ver que así sois perdida
vv. 689-702.

C. Juan del Encina y el nacimiento del teatro cortesano

Cuando en la noche de Navidad de 1492 Juan del Encina entra en la sala de los Duques de Alba, estaba naciendo el teatro cortesano en Castilla de cuyo nacimiento nos queda el testimonio de su rúbrica en el *Cancionero de Juan del Encina* publicado en Salamanca en 1496:[12]

> Representacion en la noche de Navidad a donde se introduzen dos pastores, y el vno entro primero en la sala adonde el duque y duquesa de Alva estavan y llego a presentar en nombre de Juan del Enzina vna obra de la mesma fiesta endereçada a la duquesa mostrandose muy dichoso porque le avian ya recebido por suyo, y el otro entro despues y començose a razonar con el en nombre de los detratores y maldicientes.

Esta acta de nacimiento de nuestro teatro se debe a Juan de Fermoselle, nacido en 1468, más conocido como Juan del Encina a partir de 1490. Fue bachiller en Leyes por Salamanca, donde conoció a Nebrija y donde su hermano Diego de Fermoselle fue catedrático de música. Se ordena de menores para conseguir beneficios eclesiásticos por los que estará litigando en diversas ocasiones. Su vocación y profesión se ligan a la música, siendo mozo de coro de la Catedral de Salamanca

12 Los textos se toman Juan del Encina de *Obras completas*, ed. A. Mª Rambaldo, Madrid, Espasa Calpe, 1978, t. IV.

en 1484 (y capellán de coro en 1490). Estuvo al servicio del Duque de Alba de 1492 a 1497, periodo de su mayor producción literaria. En 1498, tras fracasar en su intento de conseguir el puesto de maestro de capilla de la catedral de Salamanca, puesto que ocupó el dramaturgo Lucas Fernández, viaja a Roma donde va a permanecer al amparo de los papas Alejandro VI, Julio II y León X, con viajes intermitentes a España entre 1510 y 1519. Esta experiencia italiana influirá en su evolución dramática al tener contacto con formas teatrales más desarrolladas que las conocidas en Castilla. Quizás por reacción a su experiencia en la curia romana, viaja a Jerusalén en 1519 donde dice su primera misa. Regresa a España como canónigo de la catedral de León en 1519 y allí murió a finales de 1529 o principios de 1530.

Su obra poética se recoge casi íntegra en su *Cancionero* publicado en 1496. Su poesía es muy variada, siendo ejemplo del virtuosismo formal y temático del manierismo poético del reinado de los Reyes Católicos. En sus formas cultas hay decires alegóricos (*Triunfo de la Fama,* dedicado a los Reyes Católicos*; Triunfo del Amor*), una composición elegiaca (*Tragedia trovada a la dolorosa muerte del príncipe don Juan)*, una traducción prehumanista de las Églogas de Virgilio y el relato de su peregrinación publicado como *Trivagia o Vía sagrada a Hierusalem (Roma, 1521*). Gran interés tiene su vertiente más popular, pues es un maestro en la composición de villancicos y romances trovadorescos.

Su primera producción teatral se recoge en su *Cancionero* de 1496. En este cancionero se incluyen las *Representaciones hechas a los duques de Alba*, que incluyen rotuladas como *eglogas* un prólogo de presentación de Juan del Encina ante los Duques y una auténtica *Égloga representada la misma noche de Navidad* basada en el *Officium pastorum* tradicional pero protagonizada por los cuatro evangelistas en figura de pastor. Le siguen una *Representación de la Pasión y Muerte del Redentor* y una *Representación de la Santísima Resurrección de Cristo* protagonizadas por la Verónica que relata la pasión a unos hermitaños y por la Magdalena y los discípulos de Emaús que recogen las tradiciones de las prosas de Pascua y del *Officium Peregrinorum* recreados por Encina. Tras este conjunto de piezas religiosas se incluyen dos Églogas de Andruejo (de carnaval, que también se imprimirán sueltas) y dos Églogas en recuesta de unos amores. En ellas se desarrolla un teatro profano en el que los recursos del teatro paralitúrgico se recrean desde las tradiciones burlescas y amorosas de la poesía cancioneril.

Con independencia de su temática, el teatro de Juan del Encina desarrolla una convención teatral cortesana basada en el mundo rústico y pastoril. En ellas el disfraz del pastor que irrumpe en el salón nobiliario muestra ya un distanciamiento que separa a los espectadores de los representantes. El mundo rústico pastoril no cabe en el salón cortesano, por ello, quien entra así en la corte señala su carácter ficticio, artístico, abriendo un paréntesis en la realidad por el que entra la representación teatral. Al no caber interpretar al rústico pastor como un elemento real, su presencia y sus actos se cargan de un valor simbólico que en muchas ocasiones es potenciado por la alegoría. El personaje del pastor no solo se caracteriza por su vestimenta sino que se expresa en un lenguaje pastoril, un sayagués literario, que en parte ya había sido utilizado por la poesía cancioneril en sus églogas satíricas (*Coplas de Mingo Revulgo*) y en sus contemplaciones devotas del Nacimiento de Cristo (*Coplas de Vita Christi*).

En ediciones posteriores del *Cancionero* se añaden otras obras que van a ir haciendo evolucionar la fórmula enciniana. En la edición de 1507 se añade la *Égloga de las grandes lluvias* en la que, en la Navidad

de 1498, se depura el desarrollo de la égloga navideña actualizando su contenido y enmarcándolo en la realidad biográfica e histórica del autor. Su *Representación ante el príncipe don Juan* (que también tendrá impresiones sueltas) se representó en 1497. En ella el requiebro de amores se perfecciona y utiliza la alegoría para escenificar los tópicos cancioneriles del servir y el penar amorosos.

Su última etapa creativa, influida por su estancia en Italia, se difunde en impresiones sueltas de sus obras, salvo la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* que, junto con la *Egloga del repelón* (una obra cómica en la que unos estubiantes embroman a un rústico pastor), se incluye en la edición del *Cancionero* de 1509. En esta etapa la égloga se dilata y se hace más extensa al tiempo que sus pastores se idealizan suavizando su carácter rústico. Sus tramas son también más complejas. Así, la *Égloga de Cristino y Febea* representa la disputa entre el amor cristiano que representa Cristino y el amor pagano de la ninfa Febea, triunfando este último y haciendo que Cristino abandone la vida eremítica por el servicio de amores. En la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* se representa la desesperación amorosa de Fileno que termina en su muerte de amor, mediante un sucidio que no pueden evitar Zambardo y Cardonio pese a sus esfuerzos por evitarlo. La obra, aunque tiene un final desatrado como las novelas sentimentales, no condena moralmente el amor como sí hacen los novelistas. Su tono elevado hace que sea la única escrita en arte mayor. La *Egloga de los enamorados Plácida y Victoriano* (1513) es la más ambiciosa del autor. En ella el espacio se diversifica y se desarrolla en la ciudad, el campo y la corte. Aparecen personajes rústicos, junto a pastores cortesanos, personajes del mundo celestinesco y dioses mitológicos (Mercurio y Venus). Estos últimos van a actuar a la manera clásica como deus ex machina transformando la tragedia final de la muerte de Plácida en su resurrección final. Esta obra, con la que Encina quiere asimilar las innovaciones del teatro italiano, fracasó en su intento, pues representada en Italia en la corte del cardenal de Arborea, fue un fracaso a los ojos del público. Quizás por ello es esta la última de las obras teatrales de Encina.

D. Dramaturgos de la generación de los Reyes Católicos

El éxito que no tuvo Encina en Italia, lo obtuvo en Castilla, pues su fórmula teatral, la égloga de pastores religiosa o amorosa, va a ser seguida por los dramaturgos inmediatos. Forman estos escritores la que podemos denominar generación de los Reyes Católicos, ya que escriben sus obras dramáticas de 1492 a 1517 y comparten las siguientes características generacionales:

1. Todos realizan un teatro que parte de tradiciones parateatrales medievales bien sean las representaciones folclóricas de la paraliturgia o los momos y diálogos poéticos cortesanos.
2. Formalizan su teatro desde el lenguaje poético de cancionero.
3. Utilizan la convención dramática pastoril fijada por Juan del Encina.
4. Difunden su producción mediante el modelo poético por ello incluyen sus églogas en sus cancioneros o son recogidas en cancioneros diversos. Transcriben sus textos dramáticos como coplas, esto es, como decires en los que las rúbricas funcionan como acotaciones. La imprenta hace que algunas de estas obras se difundan en impresiones sueltas, generalmente pliegos sueltos, al igual que ocurre con los decires poéticos de éxito.

En esta generación se escriben dos églogas políticas, en las que el mundo pastoril sirve de marco alegórico al servicio de la justificación

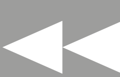
o la sátira como ya hicieran las *Coplas de Mingo Revulgo*. La *Égloga* de Francisco Madrid fue escrita hacia 1495. El autor pone su pluma para justificar la intervención del rey Fernando ante la invasión francesa del reino de Nápoles. La obra se conserva en dos copias manuscritas del XVI, una de ellas un cancionero. Escrita en arte mayor, su fórmula teatral está más cerca de la poesía satírica (*Coplas de Mingo Revulgo*) y de la égloga virgiliana y humanística que de la fórmula de Encina, todavía escasamente desarrollada en 1495. Su estructura dramática y su significado alegórico se hacen explícitos en su rúbrica:[13]

> Égloga hecha por Françisco de Madrid, en la qual se introduzen tres pastores: uno llamado Evandro, que publica e introduçe la Paz; otro llamado Peligro, que representa la persona del rey de Françia Carlos, que quiere perturbar la paz que Evandro publica; otro llamado Fortunado, cuya persona representa el Rey Don Fernando de Castilla, llamado el Católico, que también quiere romper la guerra con el Rey de Françia llamado Peligro. Y razonan muchas cosas y en el fin de la obra va una canción.

Al mismo género de égloga política pertenece la *Egloga del molino de Vascalón*, que es una composión anónima pastoril en la que se esconde una alusión a un acontecimiento de la época que la crítica no ha conseguido precisar. La toma de Orán fue representada en Alcalá hacia 1510 o 1511 con una *Egloga de pastores* de Martín de Herrera hoy perdida. En 1517 la llegada a España del rey Carlos fue festejada por el Fernando del Prado (Bachiller Padilla) con su *Égloga real*.

El gran seguidor de la fórmula de Encina será Lucas Fernández (1474-1542), quien contendió con él para la plaza de cantor en la catedral de Salamanca en 1498 alcanzando la plaza de manera definitiva en 1501. El músico salmantino aparece mencionado en la documentación de la catedral vinculado al Corpus en 1501, 1503, 1505, siendo el respondable de organizar sus representaciones. En 1520 fue abad de la Iglesia de santo Tomás de Salamanca. A partir de 1522 comparte ese cargo eclesiástico con sus nuevas labores de profesor de música en la Universidad de Salamanca donde permanece hasta meses antes de su muerte en 1542. Su obra dramática, compuesta a partir de 1503, se recoge en el primer cancionero exclusivo de obras dramáticas, publicado en 1514 en Salamanca con el título de *Farsas y Églogas al modo y estilo pastoril y castellano. Nuevamente impresas*. Incluye en ella una *Comedia en lenguaje y estilo pastoril* y dos *Farsas o cuasicomedia*, en la que con mezcla de pastores y otros personajes sigue los modelos encinianos de églogas pastoriles de amores. Frente a Encina, aumenta la extensión y los personajes de sus obras, al tiempo que centra la trama en la discusión de los pastores con un caballero sobre el amor cancioneril. El *Diálogo para cantar* es un precedente lejano de la zarzuela. En el libro se incluyen también tres composiciones religiosas. La *Égloga o farsa del Nascimiento* y el *Auto o farsa del Nascimiento* desarrollan el *officium pastorum* siguiendo el modelo de madurez de Encina, esto es, su versión amplificada con diálogos costumbristas tal y como desarrolla la *Egloga de las grandes lluvias*. La tercera composición religiosa es un original *Auto de la Pasión* en el que se amplifica la liturgia de tinieblas del Viernes Santo recogiendo diversas tradiciones teatrales (la adoración de la cruz, procesión de la bandera, las Marías, el *Planctus Mariae*) en una ceremonia teatral muy efectiva que adoctrina al público y promueve su devoción con la conversión en escena de Dionisio Aeropagita.

13 Texto tomado de *Teatro medieval.2. Castilla,* ed. M. A. Pérez Priego, Barcelona, Crítica, 1997.



Pedro Manuel Ximénez de Urrea (1486-1535?) fue un noble aragonés de amplia producción literaria. En 1513 publica su *Cancionero* en Logroño con una poesía en la que ya hay imitaciones de Petrarca y una clara influencia de Juan del Encina. Es autor de prosas alegóricas de contenido amoroso como *Batalla de amores, Jardín de hermosura y Rueda de peregrinación*. En 1514 se publicá su *Penitencia de amores* que es plenamente una novela sentimental. Su obra dramática se compone de seis églogas dirigidas a su madre, la primera de ellas ya incluida en el *Cancionero* de 1513 y las cinco siguientes añadidas en su *Cancionero de todas las obras […] nuevamente añadido* que fue impreso en Toledo en 1516. Cinco de ellas son de temática profana. La primera es la *Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea* que adapta un tercio del acto primero de *La Celestina*. Dos de las cuatro siguientes son recuestas de amor en forma de égloga enciniana: *Égloga llamada Nave de seguridad* y *Égloga trobada [del casamiento]*. Otras dos basan su trama en la riña de pastores: *Égloga de tres pastores* y *Égloga trobada [del rufián]*. La obra religiosa es un orginal tratamiento cortesano del *Officium pastorum* titulado *Égloga sobre el nascimiento de Nuestro Señor Jesú Christo* en el que los evangelistas dirigidos por San Pedro realizan un momo incardinado en el diálogo pastoril.

Siguen el modelo enciniado de la égloga de amores Diego de Ávila, con su *Égloga interlocutoria* (h. 1502-4), Salazar de Breno en su *Égloga* (h. 1511) y el autor de la anónima *Égloga* incluida en la novela *Questión de amor* (h. 1512).

Junto con estos autores hemos de mencionar a dos dramaturgos que superan el modelo de Encina aunque parten de él al comienzo de su producción. Se trata de Bartolomé Torres Naharro y de Gil Vicente. Ambos autores publicarán su obra en un modelo editorial distinto: la recopilación de todas sus obras en forma, no ya de cancionero, sino de recopilación dramática (como ya hiciera Lucas Fernández) pero incluyendo (frente al salmantino) también su producción poética, en este caso supeditada a la teatral. En ambos casos superarán las tradiciones del teatro parateatral medieval del que parten y desarrollarán estructuras teatrales complejas tanto por la amplitud y articulación de su texto dramático como por la incorporación de elementos como la alegoría o la introducción de acotaciones. Con ello se desarrollan las convenciones del teatro cortesano, se da pie a una incipiente profesionalización de lo teatral y se desarrolla la difusión impresa de la literatura dramática de forma específica. Su producción ejerce un magisterio en la escena española desde 1520 que viene a sustituir al modelo anterior de Juan del Encina.

Bartolomé Torres Naharro (¿1485-1520?) publica su producción dramática en la *Propalladia*, en Nápoles el año de 1517. En esta primera impresión incluye las comedias *Seraphina, Trophea, Soldadesca, Tinellaria, Ymenea, Jacinta* y el *Diálogo del Nascimiento*. En sus comedias, siguiendo una preceptiva dramática original, desarrolla un modelo teatral de influencia italiana que rompe y supera los antiguos modelos medievales. No obstante, cabe advertir en la *Trophea* la presencia de los momos cortesanos y, sobre todo, en el *Diálogo del Nascimiento* la presencia del modelo enciniano del *Officium pastorum* y las tradiciones medievales de cantos deshonestos.

La obra de Gil Vicente (1465-1536?) se publica en la *Copilaçam de todas las obras de Gil Vicente,* en Lisboa el año 1562 (y nuevamente en 1586). Su obra bilingüe, en castellano y portugués, supone el nacimiento del teatro luso. En sus primeras obras sigue el modelo de Juan del Encina, como ocurre en el *Auto da Visitasão (1502), Auto pastoril castelhano (1502), el Auto dos Reis Magos (1502) y Quem tem farelos? (1505).* Pero pronto supera el modelo de Juan del Encina desarrollando con

originalidad un lenguaje dramático-alegórico en autos religiosos como el *Auto da Fe (1510)*, el *Auto dos quatro tempos (1511-16)* y el *Auto da Barca do Inferno* (1517) o profanos como la *Exortação da guerra (1513)*. Junto a esta fórmula Gil Vicente desarrollará antes de 1517 la trama de enredo en sus farsas, comedias y tragicomedias utilizando materiales de fuentes literarias diversas, como son los libros de caballería en el caso del *Auto da Sibila Casandra (1513)* o los elementos carnavalescos en la *Comedia do viudo (1514)*, en un desarrollo dramático de trama compleja cada vez más espectacular.

2. EL TEATRO RELIGIOSO MEDIEVAL EN CASTILLA

2.1. Los dramas paralitúrgicos

A. Tipología de los dramas paralitúrgicos

Antes de analizar algunos de los textos conservados del teatro paralitúrgico, hemos de precisar los requisitos necesarios para que consideremos paralitúrgica a una representación en la que el texto se ha conservado:

1. Ha de realizarse vinculada a la liturgia bien dentro de la celebración ritual (de forma parentética, deteniéndola en su desarrollo) o bien en torno a ella (inmediatamente antes o después de la celebración).
2. Ha de tener un carácter ceremonial, reglado, que se repite dentro de la fiesta religiosa correspondiente. Por ello se realiza en el templo y con una caracterización tradicional y consuetudinaria (barbas, vestidos, atrezzo, como se acostumbra a hacer, según suelen indicar las anotaciones de sus pagos).
3. El texto se conserva de manera accidental y secundaria, pues la representación se basa en la tradición oral que pasa de boca a boca y de actor a actor.
4. Tiene una elocución musical, indicándose en ocasiones la diferencia entre leído (cantando en el sentido litúrgico) y rezado (recitado sin música en su sentido litúrgico) y terminando habitualmente con una composición cantada (habitualmente un villancico).

Los textos que conservamos en Castilla que reúnen esas características en la Edad Media se relacionan por su producción y representación con dos ámbitos diferentes: el abierto de la catedral (u otros templos de la diócesis) y el cerrado del convento de clausura femenino. Esta diferencia se refleja también en las características y estructura dramática de los textos. Por ello dividimos los dramas paralitúrgicos en diocesanos (vinculados a los espacios abiertos de representación) y conventuales (vinculados a las clausuras femeninas).

Los dramas paralitúrgicos diocesanos se caracterizan por desarrollar una trama dramática lineal que sigue la fuente escriturística que escenifica. Su función básica es la de facilitar la participación devocional de los fieles en las principales fiestas litúrgicas del año cristiano. Conservamos dos textos de esta tradición: el *Auto de los Reyes Magos* (s. XII) y el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo (h. 1498).

Los dramas paralitúrgicos conventuales se caracterizan porque en su trama se dan escenas yuxtapuestas en las que hay una simultaneidad entre acontecimientos escenificados propios de la celebración que se representa (el nacimiento del Niño Dios) con otros que se derivan de las prefiguraciones o interpretaciones teológicas de las lecturas yuxtapuestas en el oficio litúrgico con el que se relacionan (la insignias de la Pasión que escenifican la teología de la Redención).

Esta simultaneidad refleja hábitos de lectura femenina conventual en los que las lecturas litúrgicas del salterio latino se glosan en castellano. Con ello estas obras más que suscitar la devoción de sus espectadoras buscan en su escenificación favorecer la contemplación espiritual de los contenidos litúrgicos. Las obras que conservamos de este tipo teatral son la *Representaçión del Nasçimiento de Nuestro Señor* y las *Lamentaçiones fechas para la Semana Santa* de Gómez Manrique (1458-1481), y el anónimo *Auto de la huida de Egipto* (h. finales del XV).

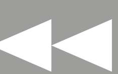
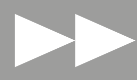
B. *Auto de los Reyes Magos*

El *Auto de los Reyes Magos* se conserva en un manuscrito de la catedral de Toledo, hoy custodiado en la Biblioteca Nacional. El códice es de finales del siglo XII y contiene dos textos latinos: la *Glosa al Cantar de los Cantares* y a las *Lamentaciones de Jeremías* de Gilberto de la Porrée; y en sus dos folios sobrantes se copió el *Auto*. Por las *Memorias* de Vallejo sabemos que fue ceremonia y tradición toledana desde el siglo XIII. Por su lengua el autor parece ser un toledano del siglo XII en cuya escritura confluyen los rasgos de un castellano arcaico, una presencia mozárabe propia de una población arabizada y un influjo franco (gascón o catalán). En todo caso, como ya hemos visto, su creación se vincula al influjo francés y cluniacense por el que se sustituye la liturgia hispano-visigoda o mozárabe por la romana o latina sobre todo a finales del siglo XII.

La obra responde a una estructura dramática propia del *Ordo stellae* de tradición original, ya que no traduce ninguna fuente conocida ni tiene paralelos entre los dramas litúrgicos conocidos en Europa. Aunque el texto está escrito a renglón seguido, presenta unas marcas peculiares de puntuación que han permitido señalar diálogos y escenas. La crítica suele repartir el texto en siete escenas. Las tres escenas iniciales sirven de presentación de los Reyes mediante monólogos: escena I, monólogo de Gaspar; escena II, monólogo de Baltasar; y escena III, monólogo de Melchor. En la escena IV se produce el encuentro de los reyes y su decisión de ir a adorar al niño Dios para entregarle unos regalos con el fin de saber si es o no Dios. La escena V representa la visita de los Reyes a Herodes. En la escena VI Herodes, mediante un monólogo, desvela sus miedos por el recién nacido y solicita el consejo de sus sabios. En la escena VII final se produce una discusión de los sabios en la corte sobre dónde ha nacido el Mesías. La obra se interrumpe abruptamente lo que ha llevado a la crítica a pensar que está incompleta o que acabaría con un final representado sin texto, una teofanía en la que los Reyes presentarían simbólicamente los regalos al Niño Dios.

El texto está escrito en pareados fluctuantes en los que la medida se vincula a las escenas. Los monólogos de las tres escenas iniciales se desarrollan en una base de eneasílabos; las presentaciones de las escenas cuarta y quinta se remansan en una base de dominio alejandrino; la tensión dramática que se inicia al final de la escena quinta se plasma en una base de heptasílabos; la obra vuelve a remansar su final regresando al ritmo eneasílabo del comienzo.

La obra muy posiblemente se representase con un soporte musical cantando sus versos, como ocurre actualmente en el *Misteri d'Elx* que mantiene las convenciones y tradiciones de la representación paralitúrgica medieval. En cuanto a su puesta en escena la obra exige un escenario múltiple en el que en lugares diferentes del templo cada Rey realice su monólogo. Tras ello los Reyes han de encontrarse en un espacio en el que se represente su encuentro. Una vez juntos, han de desplazarse a un nuevo lugar que simbolice

el palacio de Herodes donde continuaría la representación hasta un desplazamiento final para realizar la adoración sin texto, si es que terminase así la representación. Tanto la caracterización de los personajes como sus movimientos progresivamente irían evolucionando de una representación estática y ceremonial, en la que las vestimentas serían ropas litúrgicas (albas, casullas, dalmáticas, etc.) y los movimientos propios de una procesión, a la utilización de ropas y complementos apropiados para visualizar a los Reyes y a los judíos, movimientos escénicos más dinámicos y realistas y quizás a un desarrollo escenográfico que adaptase los distintos lugares del templo a la realidad de la representación (camino en el desierto, palacio de Herodes, etc.). Incluso, como ocurre en momos del XV, cabe el desarrollo escenográfico de la estrella acompañada de algún efecto luminoso.

C. La obra dramática de Gómez Manrique

A propósito de la poesía cancioneril ya vimos la caracterización biográfica y la obra poética de Gómez Manrique. En su *Cancionero* junto a su poesía se recogen los momos cortesanos que ya hemos reseñado (en honor del infante Alfonso en su mayoría de edad y por el nacimiento de un sobrino suyo) y la *Representaçión del Nascimiento de Nuestro Señor*, obra, como vimos, escrita a instancias de su hermana María para su representación coventual en Calabazanos posiblemente en 1476.

La obra se realiza desde el esquema básico del *Officium pastorum* (diálogo de los ángeles a los pastores y adoración del niño) al que se le yuxpone una escena inicial de las dudas de San José de amplia tradición dramática europea (cuyas fuentes son el Evangelio de san Mateo y los evangelios apócrifos) y una escena posterior con un momo sobre las insignias de la Pasión. Con ello la obra presenta una estructura dramática en la que se yuxtaponen escenas de la vida de Cristo a lo largo de siete escenas. En la primera de ellas se desarrolla la duda de José junto a la que se incluye una oración de María que se resuelve con la riña del ángel a José. La segunda escena representa la adoración de María recién parida al Niño mediante un magníficat que puede tener una tradición conventual amplia, como demuestra Pedro Cátedra a propósito de las coplas de Juan Álvarez Gato. La tercera escena desarrolla el anuncio del ángel a los pastores propio del *Officium pastorum* tradicional. La cuarta escena representa la adoración de los pastores que en el *Officium* tradicional solía realizarse sin texto como final de la representación. La escena quinta, como ocurre en las coplas de Juan Álvarez Gato, escenifica la adoración de los tres arcángeles al Niño Dios. La escena sexta aplica la técnica de los momos cortesanos con una vuelta a lo divino para presentar los símbolos de la Pasión y con ello vincular, como ocurre en la liturgia y en la teología cristianas, los misterios de la Encarnación y la Redención. La escena séptima cierra la obra con una canción, cierre musical y escenificación de la adoración por parte de las monjas que asisten a la representación.

La maestría poética de Gómez Manrique se advierte, además de en su cuidado lenguaje alejado del rusticismo del teatro pastoril posterior, en su variedad métrica. Los personajes principales (San José, la Virgen y los ángeles) utilizan la copla castellana. Los pastores se expresan en tercetos y coplas mixtas de siete versos. El momo de las insignias de la Pasión se desarrolla en cuartetas. La canción final es un villancico con métrica de zéjel puro.

Como ocurre en el *Auto de los Reyes Magos*, la *Representaçión* supone un espacio dramático múltiple y en ocasiones simultáneo: la casa de

San José, el pesebre y otro lugar donde se representa la anunciación del ángel a los pastores. El pesebre ocuparía el lugar central y sería el centro de la representación pues en él se escenifica la oración de María en la escena de las dudas de San José (que se representan en otro lugar del templo), en él hace su adoración María, a él se desplazan los pastores para adorar al Niño, en él también lo adoran los ángeles y presentan las insignias de la Pasión. Las monjas serían las actrices de la representación, como se muestra en la referencia directa de su final:[14]

> Cantemos gozosas,
> ermanas graciosas,
> pues somos esposas
> del Jesús bendito. vv. 179-182.

Los movimientos escénicos y los parlamentos de los personajes son propios de una puesta en escena estática y ceremonial en la que caben dos tradiciones teatrales. La primera de ellas, propia de la tradicional adoración de los pastores, supone cierto desplazamiento hacia el lugar central de la adoración y una enunciación estática, posiblemente desde el ambón desde donde realizaría el ángel su anunciación:

> Mis oídos han oído
> en Bellén ser esta noche
> nuestro Salvador naçído.
> Por ende dexar debemos
> nuestros ganados e ir
> por ver si lo fallaremos.

> Los PASTORES veyendo al glorioso Niño:
>
> Este es el Niño eçelente
> que nos tiene de salvar.
> Hermanos, muy omilmente
> le lleguemos [a] adorar. vv. 71-81.

La segunda, más propia de actividades paralitúrgicas como la *Depositio*, supone la presentación de nuevos personajes y atrezo en un lugar destacado y simbólico del templo, como puede ser ante el altar que simboliza a Cristo:

> EL CÁLIZ:
>
> ¡Oh santo Niño naçido
> para nuestra redençión!
> Este cáliz dolorido
> de la tu cruda pasión. vv. 129-132.

Junto a estos elementos la representación tendría un soporte musical (al menos en su final), movimientos procesionales a lo largo del templo para desplazarse de un lugar a otro y posiblemente un vestuario ad hoc (como se documenta al menos en representaciones conventuales del XVI). La obra se incluiría en la celebración de vísperas de la Navidad.

Las coplas *Fechas para la Semana* Santa, tal como reza su rúbrica, más conocidas como *Lamentaciones fechas para la Semana Santa*, no se han transmitido en el *Cancionero* de Gómez Manrique, sino en el *Cancionero de Pero Guillén de Segovia*. La obra desarrolla en 116 versos, sin movimiento escénico, un *Planctus Mariae* en romance en el

14 Texto tomado de la edición digitalizada en la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*: http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-representacion-del-nacimiento-de-nuestro-senor--0/

que participan la Virgen María, San Juan y la Magdalena (como mero figurante). Lo inicia María y está dominado por lamentos de dolor, en los que a veces se mezclan relatos de escenas de la crucifixión. El estatismo de la acción se compensa con un ágil uso del diálogo que pasa de María a San Juan para repartirse desde él en un final muy dinámico, pues en las cuatro últimas estrofas cambia el receptor según sus rúbricas:[15]

> Hablando con la Magdalena dice
> Hablando con Santa María dice
> Responde Nuestra Señora Santa María y dice
> Responde San Juan y dice

En su contenido, los protagonistas inician sus parlamentos presentándose. Posteriormente, ambos generalizan su dolor y solicitan que se participe en su llanto. Se cierra el lamento con la expresión de la duda de María sobre el trágico fin de su Hijo, y la dolorida confirmación de su muerte en el breve relato que realiza San Juan.

El texto repite el estribillo "¡Ay dolor!", que parece formar parte de las versiones romances del *Planctus* pues también está presente en el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo y en un planto catalán "Ay ten greus son nostras dolors", recogido en una consueta mallorquina del siglo XIV, y en las tres Marías que aparecen en el *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández ("¡Ay dolor, dolor, dolor", v. 294). En este estribillo se advierte que en torno a la liturgia del Viernes Santo nace de forma muy similar en ámbitos y tradiciones diferentes una forma espectacular de representación.

D. *Auto de la huida a Egipto*

El texto se ha conservado en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid procedente del monasterio de clarisas de Santa María de la Bretonera en la provincia de Burgos. La fecha de su composición ha de oscilar entre 1446 en que se funda el monasterio y 1512 en que el manuscrito se lleva a su biblioteca. Su estructura dramática y su estilo permiten que la crítica feche la obra a finales del siglo XV, antes del teatro de Juan del Encina ya que no hay huella de su lenguaje pastoril. No obstante, el tratamiento original que hace del *Officium pastorum* está más en línea con el teatro de principios del XVI que con el teatro del cuatrocientos. Su fuente principal, como ocurre con la *Representación del Nascimiento*, es el evangelio de San Mateo y los evangelios apócrifos.

La obra tiene una compleja estructura en la que se yuxtaponen, como es propio del teatro conventual, dos planos diferentes engarzados por una figura muy original y sin fuente conocida: el peregrino. Los dos planos yuxtapuestos son la historia de la huida a Egipto, que abre y cierra el drama, y un *Officium pastorum* muy evolucionado en el que los pastores han sido sustituidos por un diálogo entre San Juan Bautista, que anuncia el nacimiento de Cristo, y el peregrino que representa la adoración y la conversión devocional del pueblo fiel que se retira a una vida eremítica similar a la clausura conventual.

Formalmente el *Auto* se desarrolla en coplas reales, con la inclusión de cinco villancicos zejelescos. Uno de ellos es una clara vuelta a lo divino de un conocido poemilla amoroso:[16]

15 Texto tomado de *Teatro medieval.2. Castilla*, ed. M. A. Pérez Priego, Barcelona, Crítica, 1997

16 Citamos por *Teatro medieval.2. Castilla*, ed. M. A. Pérez Priego, Barcelona, Crítica, 1997.

Romerico, tú que vienes
do el rey de la gloria está,
las nuevas d'Él tú me da. vv. 270-272.

Gran riqueza dramática tiene el primer encuentro del peregrino y San Juan que se desarrolla en un ágil diálogo de preguntas (el Peregrino) y respuestas (San Juan) de dos versos cada una en el que se desarrolla la escena de la anunciación del *Officium pastorum* tradicional renovado con nuevos personajes que sustituyen a los ángeles anunciadores, como ocurrirá en el teatro catequético de la primera mitad del XVI, especialmente en las farsas dialogales de Diego Sánchez de Badajoz.

En su representación sigue necesitando el espacio múltiple y simultáneo propio de la presentación paralitúrgica tradicional ya que la obra comienza con el anuncio a José en la casa de Judea para que se desplace con María y el niño hasta Egipto. Esta primera parte termina con el encuentro con los ladrones en mitad del camino que se arrepienten ante el Niño Dios. La segunda, que se abre en casa de Zacarías donde el Bautista anucia su intención de retirarse al desierto, desplazándose de inmediato. Allí el Peregrino que viene de Egipto se encuentra con él y se produce el ágil diálogo en el que San Juan le anuncia el nacimiento del Mesías y el Peregrino decide regresar para adorarlo. En la tercera parte el Peregrino vuelve a su patria y adora al Niño Dios en Egipto. Tras la adoración, retorna al desierto para transmitir las nuevas a San Juan e iniciar con él una vida eremítica. En su cuarta parte, de forma muy breve, se escenifica el regreso de la Sagrada Familia a Judea.

La obra, si bien tiene una esquemática yuxtaposición de cuadros de rígida interpretación pues son casi meros diálogos o monólogos, ofrece una gran riqueza musical, al incluir villancicos cantados ("Oyendo Josepe al ángel, va cantando este villançico", "Buélvese el peregrino de Egipto cantando". "A la vuelta canta Josepe este villancico"). Así mismo, sus acotaciones muestran un incipiente juego escénico de alto valor simbólico:

Pónense de rodillas los tres ladrones y dizen a Nuestra Señora
En volviendo a Egito, va a adorar a Dios
Estando San Juan en su cueva vio venir el Peregrino y sale a resçivir diziendo

2.2. El *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo

A. Transmisión y composición

El *Auto de la Pasión* se conserva transcrito en los espacios en blanco del libro de cuentas de la capilla de san Blas o de Pedro Tenorio de los años 1485 a 1487, de la catedral de Toledo. El texto, copiado una vez cerrado el libro de cuentas, tiene carácter de borrador, con una escritura discontinua y con fragmentos tachados (de hecho, hay una doble versión del Planto de san Juan). La obra aparece junto a un fragmento del *Auto de los santos Padres* y un guión del *Auto de san Silvestre*. Su fecha de composici*ón fue* entre 1487 y 1499, fechas del cierre del libro y de la muerte de su autor.

La obra ha sido atribuida por la crítica a Alonso del Campo por razones documentales. En primer lugar, el autor aparece vinculado a lo largo de toda su vida a la catedral toledana, siendo clerizón, capellán de coro, receptor de cuentas de la capilla de San Blas, sacristán de la capilla de Santiago y responsable de las fiestas del Corpus desde 1481 a 1499. En segundo lugar era el receptor de

la capilla del libro de cuentas en el que se ha transcrito la obra durante los años registrados en el mismo. Este libro de cuentas es de los pocos que aparecen en la lista que de sus bienes se hace tras su muerte para venta en almoneda pública.

Su autoría se refuerza cuando se advierte el carácter de taracea y de reutilización de materiales de acarreo que realiza Alonso del Campo ensamblándolos con unos torpes versos en un montaje teatral de gran madurez dramática y clara eficacia espectacular. Con ello Alonso del Campo se mostraba como un hombre de teatro poco dado a la pluma, pero gran conocedor de los recursos propios de la puesta en escena. En su obra articula elementos de lírica cancioneril (versos de la *Pasión trobada* y de las *Siete Angustias* de Diego de San Pedro) con restos de una pasión tradicional toledana (cuya existencia se documenta desde principios del XV), al tiempo que dramatiza, como hace el teatro conventual, tradiciones apócrifas (en este caso de la Pasión: la sentencia de Pilatos) y episodios de amplia tradición en la literatura devocional (el diálogo de San Juan y la Virgen) con la paraliturgia de la Pasión (*Planctus Mariae* y ceremonias de la *Depositio*). Y todo ello lo hace en un nuevo marco teatral que pretende depurar el teatro paralitúrgico diocesano de los excesos de representación que había ido acumulando a lo largo del siglo XV. Espectacularidad y devoción serán, pues, los objetivos de su propuesta dramática.

B. Estructura dramática

El texto de *Auto de la Pasión*, tal como ha sido editado reiteradamente, es una reconstrucción crítica hecha desde el manuscrito que lo conserva. Sus descubridoras y primeras editoras, Carmen Torroja y María Rivas, dividieron el texto en escenas y propusieron un orden que seguía su transcripción en el libro de cuentas. Así proponen la siguiente secuencia de escenas : I, Oración en el huerto (vv. 1-143); II, El prendimiento (vv. 144-180), III, La negación de Pedro (vv. 221-310); IV, Planto de San Pedro (vv. 221-310); V, Planto de San Juan (vv. 311-415); VI, Sentencia de Pilatos (vv. 416-509): VII, Nuestra Señora y San Juan (vv. 510-541); y VIII, Planto de Nuestra Señora (vv. 542-599).

Este orden altera el de copia, ya que la editoras por razones argumentales han desplazado parte de Nuestra Señora y San Juan (vv. 416-509) detrás de la Sentencia de Pilatos. La disposición y el orden de copia, así como la propia trama dramática, hacen recomendable mantener este diálogo como escena VI, antes del Planto de Pilatos que pasaría a ser la escena VII. Por otra parte hay dos fragmentos copiados una vez terminada la obra que las editoras tratan de distinta manera. Los versos 592 a 599 forman un fragmento suelto que incluyen como final de la composición y que en realidad es una especie de intento propio por componer un *Planctus Mariae* al que renuncia el autor en beneficio de los versos de Diego de San Pedro que utiliza para cerrar su obra. Por otra parte los versos 530 a 541 por su copia como estrofa aislada y por sus personajes (San Juan y la Magdalena) vienen a completar la nómina familar de los protagonistas de los tradicionales lamentos ante la Cruz, como las *Lamentaciones* de Gómez Manrique. Por ello forman con la escena VIII una unidad dramática que cabría denominar El Calvario. Esta nueva reconstrucción es la que analizaremos, aunque se haga referencia también al orden que viene considerando la crítica.

Teniendo esto en cuenta, el *Auto de la Pasión* responde a una estructura dramática bimembre en la que se representa el Prendimiento en su primera parte y la Pasión en la segunda. Las escenas de la oración del Huerto (I), del beso de Judas (II, preferimos esta denominación

a la inicial del prendimiento), de la negación de San Pedro (III) y del planto de San Pedro (IV) representan mediante la acción la detención y juicio del Señor por parte de los judíos según el relato evangélico. Las tres primeras escenas reproducen los hechos en su escenificación y la última, el canto lírico del planto de San Pedro, relata los hechos representados anteriormente con una intensidad lírica que repite el tradicional estribillo de las lamentaciones paralitúgicas: "¡Ay, dolor!". Este dolor, devocionalmente, pretende ser contrición en el devoto espectador que ha de identificarse con los versos de San Pedro en los que siente el perdón de Cristo:[17]

Estando muy afinado
llamándome pecador,
vi sacar muy desonrado
al mi presçioso Señor.
Él mostróme tanto amor
con quanta pena llevaba,
dixo que me perdonava
aviendo de mí dolor.
¡Ay, dolor! Vv. 302-310.

La segunda parte va a relatar la Pasión y Muerte de Jesús mediante una serie de plantos enlazados con escenas que suponen un movimiento escénico. El Planto de San Juan (V) relata la Pasión desde el Huerto de los olivos a la sentencia de Pilatos con un intenso dramatismo propio del lamento lírico de su género, nuevamente subrayado por el estribillo propio de la tradición paralitúrgica: "¡Ay, dolor!". Tras esta escena ha de situarse la tradicional estampa de San Juan y la Virgen (VI, retrasada como VII por la mayoría de editores). La escena, como ocurre en el enlace entre las escenas I y II de la primera parte ("levantaos, amigos, vamos,/que ya es llegada la ora, vv. 137-138), supone el inicio del movimiento de los personajes, al decir San Juan a María:

Lenvantadvos dende, Señora,
e andad luego comigo
que non sabedes vos agora
el mal que vos es venido vv. 441-419 (vv. 520-513 de otras eds.).

Tras anunciar San Juan a María la Muerte de Jesús, la respuesta de María abre un cierto suspense sobre el desarrollo de la acción al dudar de la realidad de este anuncio:

Mas no sé si creería
que al mi Hijo tal hiziesen
e ninguno non plazría
que la tal muerte le diesen vv. 432-435 (vv. 526-529 de otras eds.).

La Sentencia de Pilatos viene a deshacer estas dudas al relatar cómo ha de ser la crucifixión (VII, VI en la mayoría de los editores). Tras ello la escena del Calvario (VIII, final de la VII y VIII en la mayoría de los editores) supondría un movimiento hasta el lugar de la representación en la que se escenificase el tradicional *Planctus Mariae* con los personajes acostumbrados: la Virgen María, San Juan y la Magdalena. Por ello, esta escena final tiene un inicio protagonizado por San Juan en el que se señala el movimiento escénico:

17 Citamos por nuestra propia edición pendiente de publicación.

Rastro claro hallarés,
por el qual mi alma llora,
que su sangre es guiadora
y por ella os guiarés vv. 533-536.

Se cierra con el Planto de María ante el Hijo crucificado, acompañada por San Juan que comienza el lamento ("¡Qué mal recabdo posistes/ en vuestro Hijo, Señora", vv. 530-531), ante una Magdalena silente (*Sant Juan. La Madalena*) y una Madre desgarrada por el dolor que invita a una contemplación devota de raigambre franciscana con la repetición de los versos de Diego de San Pedro que dan fin a la representación:

¡Amigas, las que paristes,
ved mi cuita desigual,
las que maridos perdistes,
que amastes y quesistes,
llorad comigo mi mal
[...]
¡O, sagrada hermosura,
que así se pudo perder!
¡O, dolorosa tristura!
¡O, madre tan sin ventura,
que tal as podido ver!
¡O, muerte, que no me entierra,
pues que d'ella tengo hanbre!
¡O, cuerpo lleno de guerra!
¡O, boca llena de tierra!
¡O, ojos llenos de sangre vv. 542-546 y 582-591.

En síntesis, esta estructura puede reflejarse en el siguiente esquema:

I. Prendimiento: representa mediante la acción en escena el prendimiento del Señor según el relato evangélico:

- La Oración en el Huerto: I
- El Beso de Judas: II.
- La Negación de Pedro: III
- Se vuelve a relatar el prendimiento y la negación en el Planto de San Pedro (IV).

II. Pasión : la acción no se representa, sino que es relatada:

- El Planto de San Juan Relata la pasión desde el Huerto de los olivos a la sentencia de Pilatos: V.
- San Juan anuncia a la Virgen la Muerte de Jesús: VI.
- La Sentencia de Pilatos confirma y relata cómo ha de ser la crucifixión: VII
- El Calvario: Planto de María ante el Hijo crucificado: VIII

Un ejemplo de representación yuxtapuesta de la Pasión de naturaleza paralitúrgica y articulada sobre dos plantos protagonizados por San Pedro y San Juan la encontramos en un *Plancto* de Palma de Mallorca descrito en una consueta de tempore, h. 1440, y representado en los maitines del viernes santo, según documenta Eva Castro:[18]

Después de encendidos los cirios, se lleva a cabo el oficio de Maitines tal y como se describe en la consueta. Tras el noveno responsorio, se hará el planto de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo. En primer

18 Citamos por la traducción que incluye en *Teatro medieval. 1. El drama litúrgico*, ed. E. Castro, Barcelona, Crítica, 1997, p. 243.

lugar, que se aproxime un presbítero vestido con dalmática imitando a san Pedro y que haga su planto ante el crucifijo dispuesto en medio de la nave central de la iglesia. Después se aproximará desde otro lugar un sacerdote que imite a san Juan, e inmediatamente después otro sacerdote que imite a María, Madre del Salvador, y otros dos presbíteros que imiten a María Magdalena y a María de Santiago, etc. Una vez hecha la representación de los plantos, que todos los clérigos se sitúen en el coro y digan Laudes.

Como se ve, Alonso del Campo conoce tradiciones parateatrales vinculadas a la liturgia del triduo pascual que utiliza en la nueva estructura dramática con la que renueva y depura la antigua representación de la Pasión toledana.

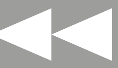
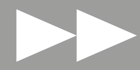
C. Las diversas tradiciones teatrales utilizadas

El análisis de la métrica del *Auto* demuestra que está hecho de materiales diversos seleccionados por el autor y rehechos en una nueva composición dramática en la que se fueron yuxtaponiendo métricamente y articulándose en el entramado argumental de su representación. Se advierte la siguiente composición métrica:

- La Oración del Huerto (I) y El Calvario (VIII) utilizan coplas reales escritas por Diego de San Pedro. En concreto se adapta la *Pasión Trobada* (I) y *Las siete angustias de Nuestra Señora* (VIII).
- El Beso de Judas (II) está escrito en pareados anisosilábicos, similares al *Auto de los Reyes Magos* (s. XII) y en cuartetas de rimas cruzadas y alternantes raras en el siglo XV. Por ello, cabe presumir que estas formas están tomadas de una antigua pasión toledana quizás del siglo XIII.
- La Negación de San Pedro (III) está escrita en coplas reales, utilizadas en el siglo XV, y en cuartetas más propias del siglo XIV, ambas formas utilizadas en la *Representación del Nascimiento* de Gómez Manrique.
- El Planto de San Pedro (IV) está escrito en coplas castellanas de la época del Cancionero de Baena
- El Planto de San Juan (V) en sextinas, forma métrica prácticamente inexistente en el XV.
- La escena VI (San Juan y la Virgen) está compuesta en cuartetas de base eneasílaba, abab, excepcionales en la tradición castellana. Al igual que la Sentencia de Pilatos (VII) que utiliza cuartetas irregulares.

De lo visto, la variedad métrica responde a tradiciones poéticas anteriores entre las que podemos ver el uso tradicional antiguo del pareado, como base del Beso de Judas (II), ya que el pareado se utiliza en el *Auto de los Reyes Magos* y en los textos conservados del *Bien vengades*. El uso de las cuartetas muestra la utilización de tradiciones teatrales anteriores. El final del Beso de Judas (II) y la Negación de San Pedro (III) presentan formas ya utilizadas anteriormente en textos teatrales castellanos; las cuatertas usadas en San Juan y la Virgen (VI) y la Sentencia de Pilatos (VI) son excepcionales, quizás por sus fuentes cercanas a la hagiografía popular. El resto de la métrica es explicable desde sus fuentes: Diego de San Pedro (de quien se utilizan 141 versos, una cuarta parte de la obra) y los Plantos quizás ya utilizados en tradiciones paralitúrgicas anteriores.

Además de la métrica, la obra tiene una clara huella de la antigua pasión toledana en su comienzo. La obra se inicia con una amplia escena de la Oración en el huerto que Alonso del Campo toma directamente

de la *Pasión Trobada* de Diego de San Pedro. Pero, antes de incluir los versos cancioneriles abre su obra con ocho versos en pareados fluctuantes que enlazan métrica y temáticamente con la escena del beso de Judas (II), la más arcaica de todo el *Auto*:

Amigos míos, aquí esperad
mientras entro a orar al huerto,

que mi anima está triste hasta la muerte
que yo e de pasar muy fuerte,

e mi cuerpo está gimiendo
y mi coraçón desfallesçiendo.

Velad conmigo mis amigos,
no me seáis desconosçidos.

vv. 1-8.

El manuscrito conservado muestra la dificultad del inicio de la obra, pues hay una copla mixta de siete versos, de muy mala factura, tachada, con un contenido similar. Parece que Alonso del Campo pretende renovar la antigua pasión amplificando su inicio pero no sabe cómo presentar el nuevo material ante un público acostumbrado a la representación tradicional. Por ello, tras intentar un inicio que no le convence, arranca con los versos tradicionales para introducir a partir del verso noveno su amplificación culta tomada de un autor cancioneril de éxito, como es Diego de San Pedro. Ello se hace más notorio al comprobar la reiteración que se da en la estrofa final de la escena primera (la Oración del huerto) y el comienzo de la escena del Beso de Judas (II) con el motivo de despertar a los apóstoles que no han podido velar junto al Señor:

Nuestro Señor a los diçipulos

Pues veis que no se mejora
este través qu'esperamos,
ya más no nos detengamos,
levantaos, amigos, vamos,
que ya es llegada la ora
para que el Hijo de Dios
resçiba inmenso Dolores
por el pecado de dos,
al qual verés puesto vos
oy en manos de traidores.

[II: El Beso de Judas]

[El Ihesu]

Amigos, ¿y qué hazes
que tan gran sueño tenés?

Levantadvos y andemos,
que no es tiempo que aquí estemos;

que yo de verdad vos digo
que aquél que me trae la muerte
aína será conmigo.

vv. 134-150

La continuidad entre los primeros ocho versos ("Amigos míos, aquí esperad /mientras entro a orar al huerto", vv. 1-2) y el comienzo de la escena II ("Amigos, ¿y qué hazés/ que tan gran sueño tenés?/ levantadvos y andemos,/ que no es tiempo que aquí estemos", vv. 144-7) vuelve a subrayar la presencia de la tradicional pasión.

Por otro lado, atendiendo a su desarrollo dramático se observa que el *Auto de la Pasión* recoge en su trama dos tradiciones medievales: el misterio y el planto. En el misterio, tal como lo denominan en Francia, se representan directamente mediante acciones episodios bíblicos o hagiográficos. El misterio es acción en escena. Alonso del Campo utiliza esta tradición en la representación estática de la Oración en el huerto (I) en la que siguiendo la tradición de los momos ("Aquí aparescerá el ángel teniendo las ensinias de la Pasión y mostrará cada una por sí a su tiempo") hace remembranza del paso inicial de la Pasión. Mediante el diálogo se representan los dos pasos siguientes relatados en los evangelios: el beso de Judas (II) y la negación de Pedro (III). Similar técnica se utiliza en la escena de San Juan y la Virgen (VI) en la que el diálogo presenta al personaje protagonista que encarna la contemplación dolorosa de la Pasión: la Virgen María.

La segunda de las tradiciones utilizada por Alonso del Campo es la paraliturgia de los plantos. En ella la acción no se representa en escena, sino que se narra por medio del personaje que realiza su lamento. Esta técnica se utiliza en los Plantos de San Pedro y de San Juan, de los que hay tradición comprobada en Mallorca en el siglo XIV, y que utilizan el estribillo tradicional "¡Ay, dolor!" de la paraliturgia de Semana Santa (como también hacen las *Lamentaciones* de Gómez Manrique). Con una técnica muy similar al *Canto de la Sibila* Pilatos realiza un relato bíblico estático en su Sentencia (VII). El Calvario (VIII) desarrolla el *Planctus Mariae* dentro de una paraliturgia que también tiene relación con la ceremonia de las las Tres Marías en las que aparecen las figuras de San Juan, la Virgen y la Magdalena ("Sant Juan. La Madalena" como en *Lamentaciones* de Gómez Manrique). El lamento de la Virgen, el *Planctus Mariae* propiamente dicho, se realiza con el estatismo propio del canto litúrgico, tal como era propio de la prosa litúrgica *Stabat mater dolorosa*.

La obra de Alonso del Campo utiliza materiales y tradiciones ajenas a él. ¿Qué debemos a su originalidad, a su propia aportación? Fundamentalmente la labor de Alonso del Campo reside en la integración de toda esta diversidad de materiales de acarreo en una nueva unidad estructural de gran eficacia teatral con la que amplifica y renueva la pasión tradicional de la que parte. Para ello, motiva el prendimiento tradicional mediante la nueva escena de la Oración en el huerto. En segundo lugar equilibra la obra en dos partes simétricas en las que el final de una y el comienzo de otra comparten la similitud formal del Planto (IV de San Pedro y V de San Juan). En tercer lugar rompe el estatismo propio de los plantos mediante un movimiento escénico que desplaza a San Juan y a la Virgen hasta la Cruz en dos momentos dinámicos: la escena de San Juan y la Virgen (VI) y el inicio de la escena del Calvario (VIII).

En segundo término, Alonso del Campo pone a disposición de la paraliturgia dramática los avances del lenguaje teatral de finales del XV ornamentando con ellos el texto tradicional. Por ello, en la *elocutio* buscará versos de la poesía cancioneril amplificando en un cuarto el texto tradicional con el magisterio de Diego de San Pedro. En la *dispositio* desarrollará la música, ampliando el tradicional lamento del *Planctus Mariae* con dos nuevos plantos de San Pedro y San Juan; y dignificará la representación incluyendo los momos cortesanos vueltos a los divino, como ya había hecho anteriormente Gómez Manrique. En la *inventio* adaptará teatralmente materiales narrativos (los poemas cancioneriles y las fuentes hagiográficas) y los integrará dentro de la tensión dramática propia de la paraliturgia de la Pasión.

D. Liturgia y representación en el *Auto*

La representación del *Auto de la Pasión* por su temática litúrgica y su estructura bimembre se relaciona con los dos primeros días del triduo pascual: el jueves santo en el que se celebra la noche de la institución de la eucaristía y del prendimiento y el viernes santo de la pasión y muerte de Cristo. Cabría una representación en ambos días, como actualmente se articula el *Misteri d'Elx* en vespra y festa, los días 14 y 15 de agosto. La *Depositio* castellana y la representación de las Tres Marías con las que se relaciona por sus tradiciones y forma de representar se vinculan a la liturgia del viernes santo. Al igual ocurre con el *Planctus Passionis* mallorquín que terminó fusionando el planto paralitúrgico con los maitines del viernes santo en el siglo XV y con la ceremonia del Descendimiento en el XVI. No obstante este carácter propio del ciclo de la Pasión, y con ello de su representación en torno a la liturgia del viernes santo, cabe la reutilización de este tipo de representaciones en la celebración de la fiesta del Corpus como ocurrió con el Descendimiento mallorquín en el XVI y como también pudo ocurrir con el *Auto de la Pasión*, ya que su autor era el responsable de las fiestas del Corpus toledano.

En cuanto a su representación, el *Auto* presenta varios tipos de diálogo. Las escenas II, III y VI, en las que hay una representación de acciones más dinámica, los personajes mantienen un diálogo dramático con el intercambio de réplicas. La escena I y el comienzo de la VIII se desarrolla mediante monólogos dramáticos en los que el parlamento de un solo personaje se dirige a otros presentes en escena. Los tres plantos y la sentencia de Pilatos (IV, V, VII y final del VIII) son parlamentos de un solo personaje que se dirigen directamente al público sin movimiento escénico alguno.

En la puesta en escena domina el estatismo de los distintos escenarios: el huerto (I, II), la casa de Anás (III), lugares indeterminados de localización paralitúrgica (el centro de la nave, el ambón, etc.) para los plantos de San Pedro y San Juan (IV, V)), la casa de María y la calle (VII), un lugar fijo que simboliza el palacio de Pilatos (VII) y un Calvario posiblemente presidido por un Cristo crucificado (VIII). La representación se yuxtapondría en ellos, salvo quizás el desplazamiento de San Pedro de casa de Anás al lugar del Planto y de San Juan del lugar del planto a casa de María y desde allí, junto con ella, hasta el Calvario.

Más variedad tienen los movimientos escénicos recogidos en las acotaciones. Disponemos de tres tipos. Las primeras son las abundantes acotaciones de la escena I en las que las rúbricas nos indican el desarrollo del momo que, al ser novedad en la representación, necesita de las suficientes precisiones como para poder ser interpretado:

- Aquí se apartará y hincará las rodillas y diga al Padre.
- Aquí se levantará e irá a los discípulos y dirá.
- Torna ahora la segunda vez y dirá.
- Aquí se bolverá a los discípulos, y mirallos á cómo están durmiendo, y callará, y bolverse á a orar la tercera vez. Y diga.
- Aquí aparescerá el ángel teniendo las ensinias de la Pasión y mostrará cada una por sí a su tiempo.

De la pasión tradicional quedan dos acotaciones que indican en sus rúbricas dos efectos que debían ser sorprendentes: la irrupción del traidor Judas ("Aquí vendrá judas") y el canto del gallo que culmina la traición de San Pedro ("Aquí cantará el gallo").

Las acotaciones de la escena VI nos muestran cambios en la forma de representar. Cuando un personaje deja de dirigirse a un interlocutor para dirigirse a otro, Alonso del Campo marca esta novedad mediante rúbrica. Así ocurre en las abundantes acotaciones de la escena primera:

- Respuesta de Nuestro Señor al ángel.
- El ángel a nuestro Señor.
- Nuestro señor al ángel.
- El ángel.
- Nuestro Señor a los disçipulos.

Al igual ocurre en la transición de la escena V, un Planto en el que San Juan se dirige a todos los espectadores, y la escena VI en la que se dirige solo a María, por lo que Alonso del Campo lo subraya: "San Juan a Nuestra Señora diga". De gran interés es la acotación con la que se presenta la respuesta de María: "*Nuestra Señora a san Juan, rezado*". Esta indicación ("rezado", recitado) testimonia el carácter musical de los plantos anteriores (y posteriores) y parece indicar que los diálogos se realizan sin soporte musical.

Las acotaciones también nos informan sobre la participación de figurantes, esto es de personajes que son figuras estáticas (bien en persona o incluso en imagen): "a los diçipulos" (I), "La Magdalena" (VIII).

En cuanto al vestuario y decoración la obra solo indica en su rúbrica inicial "Al oratorio del huerto", sin precisar ambientación o atrezo alguno. Por la documentación de la época sabemos que pudieron utilizarse al menos las barbas y trajes de judíos que figuran en diversos libros de cuentas del XV. El paso del templo y la celebración de la ceremonia religiosa al carro del Corpus y la representación en la procesión, si se produjo, supondría el abandono de la liturgia en la que nació por la plena integración de la obra en la convención teatral.

2.3. Teatro religioso cortesano

A. Teatro paralitúrgico y teatro cortesano

El teatro religioso cortesano, que nacerá con Juan del Encina, no responde al concepto de teatro paralitúrgico que hemos indicado. Para advertir las diferencias entre el teatro paralitúrgico y el teatro cortesano nos pueden servir de guía los *Hechos del Condestable don Lucas de Iranzo*. En ellos se documenta un *Officium pastorum* paralitúrgico tradicional en 1464 al que asiste don Lucas de Iranzo:[19]

> Para estas fiestas de la Natividad, su repostero d'estrados aderesçava muy bien todas las salas de su posada e palaçio... E para esta noche mandava que se fiziese la *Estoria del nacimiento del Nuestro Señor e Salvador Ihesuchristo e de los pastores*, en la dicha Iglesia mayor, a los maitines, según a la fiesta y nacimiento de Dios Nuestro Señor se requería y requiere. E acabado todo lo susodicho, su señoría con las dichas señoras, los trompetas e cheremías tocando, se bolvías a su posada...

Esta ceremonia paralitúrgica se celebraba en el templo ("Iglesia mayor"), dentro de la celebración litúrgica ("a los maitines") y según una tradición parateatral consuetudinaria ("según a la fiesta y nacimiento

19 Citamos por *Teatro medieval.2. Castilla*, ed. M. A. Pérez Priego, Barcelona, Crítica, 1997.

de Dios Nuestro Señor se requería y requiere"). Esta repesentación de la *Estoria del nacimiento del Nuestro Señor e Salvador Ihesuchristo e de los pastore*s es un drama paralitúrgico tradicional y no cortesano, aunque el Condestable haya sido su espectador de honor.

En la misma crónica, en la Navidad de 1462 se nos describe una obra navideña, una *Representación de los Reyes Magos*, que, aunque claramente parateatral y de contenido religioso, no puede confundirse con una celebración parateatral. Veamos la narración de su celebración:

> Y desque ovieron çenado y levantaron las mesas, entró por la sala una dueña, cavallera en un asnito sardesco, con un niño en los braços, que representava ser nuestra Señora la Virgen Maria con el su bendito y glorioso Fijo, e con ella Joseph. Y en modo de grant devoçion, el dicho señor Condestable la reçibió e la subió arriba al asiento do estava, y la puso entre la dicha señora Condesa e la señora doña Guiomar Carrillo, su madre, e la señora doña Juana, su hermana, e las otras dueñas e doncellas que ende estaban. Y el dicho señor se retrayó a una cámara que está al otro cabo de la sala, y dende a poco salió de la dicha cámara con dos pajes muy bien vestidos, con visajes e sus coronas en las cabeças, a la manera de los tres Reyes Magos, y sendas copas en las manos, con sus presentes. Y así movió por la sala adelante, muy mucho paso, e con muy gentil contenençia, mirando el estrella que los guiava, la qual iva por un cordel que en la dicha sala estaba. E asi llegó al cabo della do la Virgen con su Fijo estaban, e ofresçió sus presentes, con muy grant estruendo de tronpetas e atabales e otros estormentes.Y esto asi fecho, retrayóse á la dicha cámara, do salió vestido de otra manera.
>
> Y luego tocaron las chirimías e començó á dançar con la dicha señora Condesa e doña Juana, su hermana, e despues otros gentiles onbres e pajes e donzellas. E desque ovieron un rato dançado y bailado, troxieron la colaçion e ratrayóse á dormir.
>
> Esta fiesta fazían e solepnizava el dicho señor Condestable en cada un año, segund dicho es, lo uno por devoçión, y lo ál porque en tal día nasçió el Rey nuestro Señor, cuyo serviçio él tanto deseava y procurava.

De su lectura se deducen tres argumentos que impiden confundir estas manifestaciones de teatro religioso cortesano con la tradición paralitúrgica que deriva de los tropos. La primera razón es el lugar de la celebración: el salón cortesano ("entró por la sala"). No estamos en una celebración en el templo, o en sus inmediaciones, sino en un festejo cortesano, en la sala donde antes se ha comido ("desque ovieron cenado") y donde luego se continuará la fiesta con bailes ("y comenzó á dançar", "ovieron un rato dançado y bailado") y nuevas colaciones. En segundo término, no cabe confusión por la propia celebración, que no es litúgica, sino festiva: no estamos en un momento de culto, sino en un momento de ocio y celebración, tras el banquete los nobles se solazan con una representación a la manera tradicional y la continúan con música y baile. Por ello, en tercer lugar, el motivo y finalidad de esta representación es distinto al de las representaciones paralitúrgicas. Aunque por su temática se siga justificando su función devocional ("lo uno por devoçión"), la auténtica razón de su representación es puramente cortesana, ya que pretende mostrar el poder nobiliario y el prestigio social del noble que patrocina la fiesta (las mujeres de su linaje acogen a la Virgen María entre ellas y él mismo se caracteriza de rey para adorar al Niño) y favorecer su actuación política ("y lo otro porque en tal día nasçió el Rey nuestro Señor, cuyo servicio él tanto deseava y

procurava"). Por ello, esta *Representación de los Reyes Magos*, más que auto (como el *Auto de los Reyes Magos*), merece ser denominada *Momo de los Reyes Magos*, pues es un momo a lo divino que se realiza con las mismas técnicas dramáticas (los disfraces: "muy bien vestidos, con visajes e sus coronas en las cabeças, a la manera de los tres Reyes Magos"), en el mismo lugar (la sala cortesana), en la misma celebración (la sobremesa del banquete) y con la misma función cívico-festiva que las que tenían los momos profanos. Este tipo de teatro cortesano medieval es el que vamos a estudiar a lo largo de este apartado analizando algunas de sus obras.

B. Égloga de las grandes lluvias de Juan del Encina

El modelo básico de este teatro cortesano es Juan del Encina que, según la tradición crítica, lo inaugura en la cortes de los Duques de Alba en la Navidad de 1492. Allí, con una nueva función y desarrollo, Juan del Encina transpone al salón cortesano las formas de representación tradicional de las celebraciones litúrgicas.

La fórmula teatral que desarrolla Juan del Encina es la égloga pastoril en la que la convención teatral se presenta disfrazada de pastores rústicos que marcan el espacio y la realidad escénica. Este teatro compone piezas breves, generalmente de menos de 500 versos, que concluyen con un cierre musical (canción o villancico). Sus pastores rústicos se expresan en un sayagués literario que contrasta con el castellano cortesano que suelen utilizar los personajes utilizados para adoctrinar. La acción es lineal y estática. En ella los tradicionales esquemas del teatro paralitúrgico (*Officium pastorum,* prosas de pasión y resurrección, etc.) se amplifican con elementos profanos (generalmente de costumbrismo pastoril) y con la intervención de nuevos personajes que adoptan funciones de los personajes tradicionales a quienes sustituyen. Según evolucione la fórmula de Encina en su propia obra y en la de sus seguidores las figuras de los pastores se dignificarán y las tramas se complicarán incluyendo dobles acciones o aplicándose a nuevas temáticas como las del Corpus.

La *Egloga de las grandes lluvias* representa el mayor desarrollo del teatro religioso de Encina. Se recoge en la edición de su *Cancionero* de 1507 aunque se representó en la Navidad de 1498 según referencia del propio texto ("año de noventa y ocho/ y entrar en noventa y nueve", vv. 83-84). En ella se depura el desarrollo de la égloga navideña actualizando su contenido y enmarcándolo en la realidad biográfica e histórica del autor. Sigue el esquema de adaptación del *Officium pastorum* propio del teatro cortesano salmantino (suyo y de Lucas Fernández) que presenta una estructura ternaria. La propia rúbrica de la obra confirma este desarrollo dramático en tres partes en el resumen narrativo que realiza de su representación:[20]

> Égloga trobada por Juan del Enzina, representada la noche de Navidad, en la qual se introduze a quatro pastores, Juan, Miguellejo, Rodrigacho y Antón llamados, que sobre los infortunios de las grandes lluvias y la muerte de un sacristán se razonavan. Un ángel aparece y el nacimiento del Salvador les anunciando, ellos, con diversos dones a su visitación se aparejan.

En su relato advertimos cómo la representación se estructura en tres cuadros:

20 Texto tomado de la edición digital de la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*: http://www.cervantesvirtual.com/obra/egloga-de-las-grandes-lluvias--0/

- Un primer cuadro de "razonamiento" entre los pastores (vv. 1-192)
- El cuadro de la Anuciación (vv. 193-208).
- El cuadro de la "Adoración" o "visitación" (vv. 209-226).

El razonamiento entre pastores comienza entre Juan y Rodrigacho a quienes se le unen Miguellejo y Antón en un cuadro fuertemente costumbrista. El contraste entre el mundo pastoril y cortesano se subraya desde el principio con un guiño cómplice entre el personaje y su auditorio, unidos en la realidad de las grandes lluvias de ese diciembre salmantino:

RODRIGACHO
Cuido que con más cuidado
deven estar nuestros amos.
JUAN
Pensarán ellos qu'estamos
pastoreando el ganado.
¡Ay, cuitado,
qu'el mundo se pierde todo!
ANTÓN
Todos estamos con llodo,
no ay ninguno bien librado.

vv. 41-48.

La gran fuerza dramática de la fórmula de Juan del Encina consiste en cambiar el teatro rememorativo anterior por un teatro celebrativo en presente. No se trata de reproducir la adoración de los pastores de Belén o de los Reyes Magos contemporáneos de Herodes. Se trata de celebrar la Navidad de hoy, con las circuntancias de hoy, y por pastores contemporáneos que representan la devoción popular del pueblo cristiano.

MIGUELLEJO
Noche es ésta de prazer.
¡Callá, tomemos gasajo
JUAN
Ogaño Dios a destajo
tiene tomado el llover.
RODRIGACHO
A mi ver,
correncia tienen los cielos.
MIGUELLEJO
Asmo, si no acuden yelos,
todo avrá de perescer.
RODRIGACHO
Di tú, que vienes de villa,
¿ovo gran tormenta allá?

vv. 49-58.

Esta actualización se amplifica en el diálogo de los pastores que trata sobre las lluvias torrenciales que les asolan. Por ello en el diálogo hay ecos biográficos como la muerte del sacristán, "un huerte canticador." (v. 98), alusión a la muerte de Fernando Torrijos, cantor de la catedral de Salamanca, cuya plaza vacante la disputaron Juan del Encina y Lucas Fernández, ganándola este último. De esta pretensión se hace eco la Égloga deslizando en sus versos elogios y peticiones cortesanas, críticas y suspicacias ante el incierto resultado:

ANTÓN
Hágante cantor a ti.
RODRIGACHO
El diabro te lo dará,
que buenos amos te tienes,
que cada que vas y vienes
con ellos muy bien te va.
MIGUELLEJO
No están ya
sino en la color del paño
más querrán qualquier estraño
que no a ti, que sos d'allá.
RODRIGACHO
Dártelo an si son sesudos.
JUAN
Sesudos y muy devotos;
mas hanlo de dar por botos.
RODRIGACHO
Por botos no, por agudos.
¡Aun los mudos
habrarán que te lo den!
JUAN
Miafé, no lo sabes bien;
muchos ay de mí sañudos.
Los unos no sé por qué,
y los otros no sé cómo;
ningún percundio les tomo,
que nunca lle lo pequé.
MIGUELLEJO
A la fe,
unos dirán que eres lloco,
los otros que vales poco.
JUAN
Lo que dizen bien lo sé.

vv. 104-

Continúa este cuadro inicial con un juego a pares y nones, y sus consiguientes pullas y motivos costumbristas sobre compra de fruta y tipos de juegos pastoriles.

El juego se interrumpe por la aparición repentina del Ángel que realiza la anunciación invitando a la adoración del devoto y uniendo los misterios de la encarnación y la redención en el título de "el Salvador Redemptor" recién nacido:

Pastores, no ayáis temor,
que os anuncio gran plazer.
Sabed que quiso nascer
esta noche el Salvador
Redemptor,
en la cibdad de David.
Todos, todos le servid,
qu'es Cristo, nuestro Señor.

vv. 193-200.

El cuadro final de la adoración se abre con la tradicional decisión de ir a adorar al Niño Dios al pesebre:

Compañeros, digo yo
que vamos hasta Belén,
porque persepamos bien
quién es éste que oy nasció.

vv. 209-212.

En su desarrollo se centra en los motivos de la entrega de presentes terminando la obra con una nueva referencia a la realidad del tiempo de su representación:

JUAN
Ora no nos detengamos;
cada qual, si le pruguiere,
lleve lo más que pudiere,
por que mejor le sirvamos.
MIGUELLEJO
¡Vamos, vamos
antes, antes que más llueva!
RODRIGACHO
¡Preguntemos bien la nueva
porque lo cierto sepamos!

vv. 249-256.

En la transmisión de este auto falta el final cantado mediante un villancico de adoración al niño Jesús. La crítica señala cómo el villancico "Anda acá pastor / a ver al Redentor" del *Cancionero* de Juan del Encina tiene muchas coincidencias con los dones que llevan los pastores y el final de esta égloga, por lo que pudo ser su final.

La Égloga ha abandonado la polimetría propia de las tradiciones teatrales paralitúrgicas y se compone de 32 coplas de arte menor, de ocho versos octosilábicos (con el quinto quebrado) de rima consonante, abba:acca, difíciles de reconocer a veces porque la viveza del diálogo dramático reparte las estrofas (y aun los versos) entre varios personajes.

Su lenguaje pastoril muestra características propias del sayagués en sus expresiones rústicas: palatalizaciones de laterales ("vegilla", "llugo", "lle", "llabré"), aspiraciones de efe inicial ("huerte", "higo", "perhundo". "huste"), transformación de líquidas laterales en vibrantes ("prega", "prazer", "diabro"), refuerzo de intensidad con le prefijo per ("perpassar", "pernotar", "perentenderlo"), etc. Cabe advertir varios de estos extremos en este vivo diálogo costumbrista:

RODRIGACHO
¿Quién dixo qu'era nascido?
JUAN
Cuido qu'el saludador.
MIGUELLEJO
¡Que no, sino el Salvador!
¿No lo tienes entendido?
JUAN
De atordido
no pude perentenderlo.
Aballemos toste a verlo,
sepamos quién ha parido.
MIGUELLEJO
Yo leche le endonaré,
soncas, de mi cabra mocha;
haréle una miga cocha
con que le empapiçaré;
llevarl'é
de camino, quando vaya,
una barreña de haya,
la que di lunes llabré.

vv. 217-232.

A ello hay que añadir un léxico de vulgarismos, expresiones e interjecciones rústicas como "por vida de Marinilla", "quellotros", "soncas", "¡dome a Dios!", "carrapuchados", "gasajo", "andiluvios", "álimas", "tresquilón", "tresquelimocho", "¡Año pese a Sant Jullán!", "acuntió", "greja", "¡Juro a mí", "percundio", "Ahotas", "¡Juro a ños", "toste", "priado", etc. Y expresiones humorísticas basadas en los errores lingüísticos del pastor: "¡Soncas, gementes enfrentes!" (v. 72), corrupción de "gementes et flentes" (gimiendo y llorando) de la *Salve Regina*; y la confusión de "saludador" por Salvador (v. 218).

C. Evolución del teatro religioso tras Juan del Encina

El teatro paralitúrgico tradicional de la Edad Media y, en igual medida, las formas parateatrales cortesanas nacidas a fines del cuatrocientos entran en crisis y se reelaboran con el cambio de siglo. La generación dramática de los Reyes Católicos es la responsable de esta transición. Con ella el teatro se transforma más en texto y trama dramática que en acción y espectáculo litúrgico o cortesano. El punto de partida es conocido de todos: las tradiciones y prácticas existentes a finales del siglo XV cuya síntesis es la fórmula teatral de Juan del Encina, pero no así el punto de llegada. Ello lleva a que el autor tenga que establecer con el público una tensión creativa en la que, junto a las nuevas formas de entender la representación, enlace con él mediante la utilización de las antiguas tradiciones que hacen que la representación sea reconocida como teatral. Vamos a ver esta evolución en dos pequeños hitos: la evolución del *Officium pastorum* tras Juan del Encina y la intergración de las tradiciones de la representación de la Pasión en una nueva fórmula teatral devocional, realizada por Lucas Fernández en el *Auto de la Pasión*.

El desarrollo posterior de esta fórmula dramática del *Officium pastorum* cortesano establecida por Juan del Encina, en los términos que hemos visto en la *Égloga de las grandes lluvias*, irá complicando y variando el primero de los cuadros, la escena costumbrista de pastores, aunque mantendrá en su estructura la presencia fundamental de los otros dos (la anunciación y la visitación). Lo podemos comprobar en la amplificación costumbrista del *Auto o Farsa del Nascimiento* o en la introducción de elementos doctrinales como se advierte en la rúbrica de la *Egloga o Farsa* de Lucas Fernández:[21]

> Égloga o Farsa del Nascimiento de Nuestro Redemptor Jesucristo, fecha por Lucas Fernández, en la que se introduzen tres pastores y vn hermitaño. Los quales son llamados: Bonifacio, Gil, Marcelo, y el hermitaño, Macario. Entra primero Bonifacio alabándose y jatándose de ser zagal muy sabido, y muy polido y esforçado, y mañoso y de buen linaje. Y entra Gil, el qual selo contradize y disfraça. Y el tercero recitador es Macario. Entra para darles esposición del Nascimiento. Y el quarto es Marcelo. El qual viene muy regocijado a contarles cómo es nascido ya el Saluador. Y finalmente se van todos a le adorar cantando el villancico que en fin es escrito, en canto de órgano.

En esta nueva amplificación de Lucas Fernández la trama añadida por Juan del Encina en el razonar de sus pastores se utiliza para introducir nuevos personajes y nuevas funciones, camino por el que terminarán entrando las complejas tramas dramáticas de las alegorías vicentinas. Es de notar cómo la función de la anunciación se actualiza y ya no se realiza directamente sino a través de un personaje intermedio que la relata (el pastor Marcelo). Por otra parte

21 Citamos por Lucas Fernández, *Farsas y églogas*, ed. Mª Josefa Canellada, Madrid, Castalia, 1976.

el esquema tradicional y costumbrista se abre a la presencia de un nuevo personaje adoctrinador (el ermitaño Macario) que aprovecha para explicar el significado de la fiesta litúrgica que se celebra. Este nuevo carácter catequético de la anunciación realizada a través de personajes contemporáneos e inserta en un cuadro costumbrista inicial permitirá al viejo *Officium pastorum* medieval matenerse en las nuevas formas del teatro del XVI.

Por su parte, Pedro Manuel Ximénez de Urrea en su Égloga sobre el nacimiento de nuestro saluador Jesu Christo, que debió representarse en el palacio de Épila, desarrolla un teatro ritual con una la simbología que han de explicar a los espectadores en la rúbrica inicial de su representación:[22]

> Los quatro evangelistas entrarán primero: luego entra San Juan y después Lucas y Mattheo y Marco. Cada qual llevará en la mano pintada en un papel, su figura para ser conoscidos: San Juan, una águyla; san Lucas, un toro; san Mattheo, un ángel; san Marco, un león. Y, porque cada vno habló de su manera de lengua differenciados y vinieron a dezir todos una cosa, por mostrar que era mucho de Dios, assí también hablan aquí cada qual de su arte: uno en prosa, otro en metro, uno de arte real, otro de arte mayor. Y, después que todos quatro abrán hablado sobre el nascimiento de nuestro Salvador, entra san Pedro, con las llaves del paraíso, y razonando con ellos hará que se pongan todos quatro en cruz; y él se porná en medio dellos. Y, loando el nacimiento de nuestro Redemptor, después de aver passado muchas razones en loor del hijo de Dios, dirán que quieren yr a velle. Y yrse an todos cinco cantando el villancico que está al cabo.

Con esta simbología y movimiento escénico la obra que habría de ocupar el lugar de la tradicional y folclórica representación paralitúrgica del *Officum pastorum* se engalana como un momo a lo divino que no desentona en el ámbito festivo de la corte nobiliaria, tal como se nos ha presentado en las celebraciones de la noche de Navidad en la *Crónica de don Lucas de Iranzo*. La novedad de la estructura dramática justifica que el autor cancioneril prepare a sus espectadores explicándoles el desarrollo de una nueva trama. En ella se mantiene el esquema tripartito del *Officium,* aunque se transforman los incultos pastores que han de anunciar el nacimiento en los cuatro evangelistas canónicos. Su mensaje transciende la escueta pregunta sobre su testimonio de lo visto en Belén y se actualiza en un ejercicio virtuoso de autor culto que utiliza un prosimetrum compuesto por cuatro sermones complementarios para anunciar y explicar el misterio de la encarnación desde los tonos más líricos del hexasílabo a la docta erudición del arte mayor. Tras ello, el núcleo central del tradicional *Officium*, la Anunciación, se moderniza con un momo vuelto a lo divino en el que la escenografía y el movimiento escénico se ponen al servicio del espectáculo y de la aclaración del mensaje litúrgico. El cuadro final, con su estructura acostumbrada de adoración y de cierre musical de la representación intercalada en la liturgia, sirve para integrar los nuevos desarrollos del espectáculo en las tradicionales funciones paralitúrgicas de las costumbres teatrales de la noche de Navidad. Con ello, Pedro Manuel Ximénez de Urrea consigue que su obra sea una pieza teatral de gran "compostura ritual", pues en ella conviven la culta renovación cancioneril del espectáculo popular con la tradicional pervivencia de las funciones devocionales de la representación que ilustra la liturgia.

22 Citamos por Pedro Manuel de Urrea, *Cancionero*, ed. Mª Isabel Toro, Universidad de Zaragoza, 2012.

Si las fórmulas cultas de los autores de la Generación de los Reyes Católicos desarrollan fórmulas eficaces para depurar y mantener las tradiciones parateatrales medievales en el ciclo de Navidad, los ciclos de Pasión y Resurrección no encontraron un acomodo suficiente en las nuevas formas dramáticas e irán apagándose a lo largo del siglo XVI. Lucas Fernández en su *Auto de la Pasión* amplifica la liturgia de tinieblas del viernes santo recogiendo diversas tradiciones teatrales (la adoración de la cruz, la procesión de la bandera, las Marías, el *Planctus Mariae*) en una ceremonia teatral muy efectiva que adoctrina al público y promueve su devoción con las preguntas, las glosas y la contemplación que en escena va haciendo Dionisio Aeropagita y que culmina con su deseo de servicio devocional en el que implica a todos los espectadores:

> Vamos, hermanos a vello.
> Pues que en vida no le ví,
> Rrzón es de conoscello,
> servillo y obesescello,
> aunque desdichado fuy. vv. 741-745.

La obra está vinculada a una representación cortesana en la corte portuguesa (según ha sugerido la crítica desde las referencias de los vv. 601-605). Esta presencia de las tradiciones medievales se señala desde la rúbrica inicial de la obra:

> Representación de la pasión de nuestro Redemptor Jesucristo, compuesta por LUCAS FERNANDEZ, en la cual se entroducen las personas siguientes: Sant Pedro, é Sant Dionisio, é Sant Mateo, é Jeremías, é las tres Marías. Y el primer introductor es Sant Pedro, el cual se va lamentando á facer penitencia por la negación de Cristo como en la pasión se toca. S. Exiit foras et flevit amaré. É el poeta finge toparse con sant Dionisio, el cual venia espantado de ver eclipsar el sol, é turbarse los elementos, é temblar la tierra, é quebrantarse las piedras, sin poder alcanzar la causa por sus reglas de astronomía. É después entra Sant Mateo recontando la pasión con algunas meditaciones. É después Jeremías. É finalmente entran las tres Marías. ET INCIPIT FELICITER SUB CORREPTIONE SANTAE MATRIS ECCLESIAE».

En su desarrollo dramático la trama se articula, como en el *Auto* de Alonso del Campo, en dos partes que relatan la Pasión y Muerte de Cristo. En la primera San Pedro, tras lamentar su negación, relata a Dionisio la Pasión desde la oración en el huerto hasta su negación. Tras un interludio oracional, la segunda parte relata el resto de la Pasión por boca de un evangelista, en este caso san Mateo, quien la narra desde el traslado a la casa de Caifás hasta la condena de Pilatos. Con ello concluye la representación de la Pasión desde las tradiciones de los dramas paralitúrgicos. A este díptico Lucas Fernández le añade una conclusión final de adoración de la Cruz y el monumento con dos composiciones finales cantadas con música de órgano.

Si en la primera parte de la dramatización, el relato de la Pasión se mezcla con las preguntas de Dionisio que permiten a San Pedro realizar una labor catequética, la segunda se ditala insertando en el relato de San Mateo diversas tradiciones paralitúrgicas. La primera es la ceremonia de las Marías:

> *Entran las tres Marías con este llanto, cantándolo a tres voces de canto de órgano:*
>
> ¡Ay mezquinas, ay cuytadas!
> Desdichadas, ¿qué haremos,
> pues que tanto bien perdemos?
> [...]

Aquí tornan a cantar las tres Marías por la sonada sobredicha este motezico:

–¡Ay dolor, dolor, dolor,
dolor de triste tristura,
dolor de gran desuentura! vv. 286-288 y 295-296.

Tras ello se insertan las tradiciones contemplativas de la *devotio moderna*, especialmente en sus versiones franciscanas, haciendo que el público participe en la representación como en una liturgia paralela a la propia de la ceremonia religiosa:

Mostrógelo empurpurado
Y denostado
Diziendoles: *ecce homo*

Aquí se ha de mostrar un eccehomo de improvisso para provocar la gente a devoción, ansi como le mostró Pilatos a los judíos, y los recitadores híncanse de rodillas, cantando a quatro boces: Ecce homo, Ecce homo, Ecce homo vv. 354-356.

La litúgica adoración de la Cruz también se escenificará para ampliar el relato de San Mateo con el lamento de un profeta experto en lamentos, cual es Jeremías:

Aquí se ha de demostrar o descubrir una cruz, repente a desora, la qual han de adorar los recitadores hincados de rodillas, cantando canto de órgano:

O crux aue spes vnica / hoc passionis tempore/
Auge pijs iusticiam: /reysque dona veniam. vv. 539-540.

El litúrgico *Planctus Mariae* se reproduce en boca de San Mateo y en latín en los verso 661 a 705 y en versión romance en los versos 706 a 720.

Esta compleja representación de la liturgia de viernes santo, mediante la recuperación espectacular de sus tradiciones dramáticas paralitúrgicas y sus celebraciones paradramáticas, ampliadas catequética y devocionalmente con diversas explicaciones apostólicas e intervenciones de san Dionisio, culmina en una adoración musical del monumento :

Aquí se han de hincar de rodillas los recitadores delante del monumento cantando esta canción y villancio en canto de órgano:

Adorámoste, Señor,
Dios y Hombre verdadero,
el qual, con mu sancto amor,
sufriste muerte y dolor
por el pecado primero. vv. 761-765.

A pesar de su brillantez dramática, el teatro del XVI no segurá el camino emprendido por Lucas Fernández. Con él el teatro cortesano acoge las formas de la representación paralitúrgica en latín y en romance, pero al transmitirlas en forma de relato dentro de una representación, casi en la forma de teatro dentro del teatro, las huellas de las representaciones litúrgicas o paralitúrgicas han perdido su función de fiesta celebrativa. Han pasado a ser texto dramático, lejos ya de ser conmemoración tradicional en cada Semana Santa. De su vida latente y tradicional han pasado a formar parte de la literatura dramática castellana y con ello el ciclo de Pasión y Resurrección desaparecerán ante las acciones depuradoras de la liturgia de los prelados del XVI.

3. ORIENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

3.1. Estudios

A. El teatro medieval

La explicación del origen del teatro medieval sigue siendo objeto de polémica tal como señala Francisco Abad ("Problemas que suscita el teatro medieval", 1989) con especial referencia al caso castellano. El estudio del teatro medieval castellano ha de contar con la obligada monografía de Ángel Gómez Moreno (*El teatro medieval castellano en su marco románico*, 1991) y con la *Historia del teatro* (2003), dirigida por Javier Huerta Calvo. La naturaleza y forma de representación del teatro de la Edad Media se puede ver en los estudios de Ronald Surtz ("El teatro en la Edad Media", 1990) y de Eva Castro y Pilar Lorenzo ("De lo espectacular a lo teatral", 1993). José Luis Sirera (1995) estudia el espacio dramático del teatro medieval.

Eva Castro (1996) documenta el teatro latino medieval en Castilla. Alfredo Hermenegildo (1991) explica el paso del latín al castellano en este teatro para cumplir una función catequética. La documentación del teatro religioso, inicialmente recogida por Jaime Moll (1977) y por la monografía de Carmen Torroja y María Rivas, *Teatro en Toledo en el siglo XV* (1977), puede actualizarse con el estado de la cuestión de Ángel Gómez Moreno (2000) y con el artículo de Jesús Menéndez Peláez (1998-1999). Los trabajos de Joan Oleza (1992) y Carlos Alvar (1999) documentan el teatro cortesano.

La introducción a la historia del teatro medieval castellano puede hacerse desde la monografía de Ángel Gómez Moreno (1991, o en su versión extractada en su obra conjunta Alvar-Gómez Moreno-Gómez Redondo *La prosa y el teatro en la Edad Media*,1991), que puede complementarse con la introducción de Ana Mª Álvarez Pellitero a su edición de *Teatro medieval* (1990) y con el manual de Nieves Baranda (*La prosa y el teatro medievales*, 2001). La producción teatral de finales de la Edad Media la historian Felipe Pedraza (*La Celestina* y el teatro en la perspectiva cultural del reinado de Isabel la Católica", 2003) y Álvaro Alonso ("El teatro en la época de los Reyes Católicos", 2008). Ana Mª Álvarez Pellitero ("Pervivencias e innovaciones en el tránsito del teatro medieval", 1994) y Miguel Ángel Pérez Priego ("Pervivencia de la teatralidad medieval en el s. XVI", 1988) señalan la continuidad de elementos medievales en el teatro posterior.

Para conocer el teatro litúrgico habrá de consultarse la antología de Eva Castro *Teatro medieval. 1. El drama litúrgico* (1997). Sobre el teatro religioso han de considerarse las tesis de Humberto López Morales ("Problemas en el estudio del teatro medieval castellano: hacia el examen de los testimonios", 1992), quien no reconoce una tradición teatral en Castilla anterior al XV, frente a Alan Deyermond ("Teatro, dramatismo, literatura: criterios y casos discutibles", 1994) que establece el concepto y corpus del teatro medieval castellano. Francesc Massip ("El teatro en el otoño medieval: de la puesta en escena a la puesta en texto ", 2010) reflexiona sobre el concepto de lo teatral en la Edad Media peninsular. El teatro cortesano puede abordarse desde las introducciones de Miguel Ángel Pérez Priego ("Espectáculos y textos teatrales en Castilla a fines de la Edad Media", 1989b) y Francisco José Flores ("Teatro en el palacio medieval", 1999).

El problema de delimitación del corpus teatral medieval se complica con las reflexiones de Pedro Cátedra (2000, 2005), que culminan en su monografía *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media* (2005b) sobre la teatralidad de diversos testimonios cancioneriles y devocionales,

así como con el análisis de textos cancioneril de carácter teatral o parateatral señalados por Ainhoa Orensanz ("Cancioneros y escena. Presencia de textos teatrales y parateatrales en los cancioneros castellanos del Renacimiento", 2012).

La rápida evolución de los estudios sobre la documentación y el concepto del teatro medieval puede seguirse en las abundantes publicaciones colectivas de congresos y encuentros críticos, de los que destacamos *Teatro y espectáculo en la Edad Media* (1992), *Cultura y representación en la Edad Media* (1994), *La teatralidad medieval* (1998) y *Estudios sobre teatro medieval* (2008).

B. El teatro religioso en Castilla

Además de la bibliografía anterior que hace referencia al teatro religioso, la documentación existente sobre representaciones paralitúrgicas medievales puede atenderse desde los trabajos de Feliciano Delgado "Las profecías de las sibilas ", 1987), Francisco Marcos ("Un primitivo diálogo pastoril castellano", 1999), Fco. Javier Grande Quejigo ("Huellas textuales en la documentación del teatro castellano medieval: el ciclo de la Pasión", 2002c), Víctor Infantes ("Poesía dramática detrás del grabado", 2014) y Miguel Carabias ("Vestigios poéticos y pervivencia del teatro litúrgico en el siglo XVI", 2014). Los ciclos medievales y su corpus tiene una clara sistematización en la introducción de Ana Mª Álvarez Pellitero a su antología de *Teatro medieval* (1990). Fco. Javier Grande Quejigo (2015) ha seguido la evolución del teatro paralitúrgico medieval hasta su extinción en Extremadura. Sus fuentes bíblicas han sido estudiadas por Eva Castro (2008). Teresa Rodríguez-Saintier (2005) analiza el tratamiento de María en el teatro religioso. Miguel Ángel Pérez Priego (2008b) revisa los esquemas representacionales navideños.

Puede iniciarse el estudio del *Auto de los Reyes Magos* con el artículo de Ricardo Senabre (1977). La explicación de su redacción la ofrecen Alan Deyermond (1989) y César Gutiérrez (2009), quien también edita el texto y estudia su lengua y transmisión. Una anotación cuidada que explica los diversos problemas críticos de la obra al editarla la ofrece Miguel Ángel Teijeiro (1995). José Manuel Cacho Blecua (1995) propone una lectura más dramática del texto. Su estructura ha sido analizada por Hortensia Viñes (1981). El problema de su final trunco lo analiza Jesús Rodríguez Velasco (1989).

Al teatro de Gómez Manrique cabe acercarse desde el estudio de conjunto de Stanislav Zimic (1977) y la semblanza biográfica de Francisco Vidal (2000), ampliables con la monografía que Kennet Scholberg dedica a su poesía (1984). Su *Representación del nacimiento de Nuestro Señor* ha sido estudiada por Francisco López Estrada (1984) y por Nicasio Salvador (2012). Su condición dramática y sus técnicas teatrales han sido atendidas por Alfredo Hermenegildo (1990).

El *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo ha de estudiarse desde el imprescindible libro de Carmen Torroja y María Rivas, *Teatro en Toledo en el siglo XV: Auto de la Pasión de Alonso del Campo* (1977). Alberto Blecua estableció sus diferentes estratos creativos ("Sobre la autoría del *Auto de la Pasión*", 1988) y Juan Leyva (1996) precisa la utilización que en ella se hace de la poesía de Diego de San Pedro. Alfredo Hermenegildo (1992) y José Luis Sirera ("La construcción del *Auto de la Pasión* y el teatro medieval castellano", 1994) ofrecen un primer acercamiento estructural a la obra, cuya estructura y tradición de representación ha sido abordada por Fco. Javier Grande Quejigo desde su transmisión ("Estructura y representación en el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo", 1996).

El *Auto de la huida a Egipto* se puede profundizar con el artículo de José Amícola (1971). José Luis Sirera ("Sobre la estructura dramática del teatro medieval: El caso de *El auto de la huida a Egipto*", 1992) estudia su estructura e Isabel Uría analiza sus fuentes y su creación ("Fuentes básicas y fuentes secundarias en la composición del *Auto de la huida a Egipto*", 2005). Ronald Surts propone una representación procesional e itinerante de la obra ("El Auto de la huida a Egipto como peregrinación", 2010).

C. El teatro cortesano

La orientación bibliográfica partirá del panorama de Miguel Ángel Pérez Priego ("Espectáculos y textos teatrales en Castilla a fines de la Edad Medía", 1989), complementado con el análisis de Joan Oleza (1988). Francisco José Flores ("Teatro en el palacio medieval", 1999) atiende los testimonios teatrales de la *Crónica de Lucas de Iranzo*. El valor teatral de la poesía cancioneril lo señalan Víctor Infantes ("Poesía teatral en la corte", 1989), José Luis Sirera ("Diálogos de cancionero y teatralidad", 1992b) y Manuel Moreno ("*Poesía dialogada*, al fin y al cabo teatro", 2000). La importancia de los fastos cotesanos y sus formas espectaculares en la Castilla trastámara los atiende José Manuel Nieto ("Ceremonia y pompa para una monarquía", 2009). Los momos cortesanos los estudian Pedro Cátedra ("Teatro fuera del teatro: tres géneros cortesanos", 1992) y Mª Jesús Díez Garretas ("Divisas, motes y momos durante el reinado de los Reyes Católicos ", 2004). Francisco Flores ("Del carnaval y del teatro", 2012) atiende a los elementos carnavalescos en el teatro profano medieval.

Miguel García-Bermejo ("De nuevo sobre Rodrigo de Cota", 1994) defiende el posible carácter dramático del *Diálogo entre el Amor y un viejo*. Francisco Cantera Burgos en la monografía *El poeta Ruy Sánchez Cota (Rodrigo Cota) y su familia de judíos conversos* (1970) trazó la biografía del autor. El anónimo *Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa* ha sido estudiado por Salvador Martínez ("*El Viejo, el Amor y la hermosa*. A los umbrales del teatro profano en Castilla", 1989), por Miguel Ángel Pérez Priego ("*La Celestina* y el *Diálogo entre el viejo, el amor y la hermosa*", 1997b) y por Mª Mercedes Guirao ("En torno al personaje femenino del anónimo *Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer Hermosa*", 2015).

De los decires cancioneriles posiblemente dramáticos, las *Coplas de Puertocarrero* han sido consideradas teatro por Manuel Moreno (2000b). La *Danza de la muerte* cuenta con el excelente estudio de Margherita Morreale (1991/1996), extendido por Víctor Infantes en su monografía, *Las danzas de la muerte* (1997), a toda su tradición. Marcos Antonio Molina (1995) defiende el carácter teatral de la obra.

D. Juan del Encina y la Generación de los Reyes Católicos

El estudio del teatro de Juan del Encina se realizará desde las introducciones de las ediciones de Miguel Ángel Pérez Priego (1991) y de Alberto del Río (2001). Cabe ampliar el estudio con la clásica monografía de Humberto López Morales (*Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, 1968), quien ve en él al fundador del teatro castellano. Miguel Ángel Pérez Priego ("Juan del Encina y el teatro de su tiempo", 1999), actualiza el panorama anterior. José Manuel Díez Borque (1970) estudia su convención pastoril. Miguel Ángel Pérez Priego (2009) subraya la dependencia del teatro de Juan del Encina con la poesía cancioneril. Mª Luisa Castro Rodríguez analiza la "Estructura dramática del teatro devoto de Juan del Enzina" (2014). Françoise Maurizi (2008) estudia los elementos líricos y folclóricos de su teatro. Álvaro Bustos Tauler aborda en su monografía *La poesía de*

Juan del Encina: el Cancionero de 1496 (2009) el estudio del poeta desde el conjunto del marco de difusión de su obra. Es de gran utilidad la consulta de la obra de conjunto *Humanismo y literatura* [1999]. También contamos con el portal de la Biblioteca Virtual Cervantes *Juan del Encina* dirigido por Alberto del Ríos con estudios y ediciones:

http://www.cervantesvirtual.com/portales/juan_del_encina/

El teatro político de finales del XV cuenta con la *Égloga* de Francisco de Madrid estudiada por Alberto Blecua (1983) y Federica Accorsi (2012).

El estudio de Lucas Fernández puede partir de las introducciones a la edición de sus *Farsas* de Françoise Maurizi (2015) y de Juan Miquel Valero Moreno (2002-2004), ampliable con la monografía de Alfredo Hermenegildo (1975). Françoise Mauirizi (1994) revisó la cronología de su obra en relación con la de Encina y Antony Van Beysterveldt (1979) comparó el teatro profano de ambos autores. Miguel García-Bermejo (1997) precisa el significado genérico de farsa. Su dramaturgia ha sido objeto de revisión desde su transmisión y su prácticas escénicas en los trabajos de Álvaro Bustos Táuler (2014) y Javier San José (2015). Su *Auto de la Pasión* ha sido analizado por Juan Miguel Valero Moreno (2003).

La dramaturgia de Pedro Manuel Jiménez de Urrea puede estudiarse en el panorama de Aurora Egido ("Aproximación a las églogas de Pedro Manuel de Urrea", 1991). Su Égloga sobre el nacimiento de nuestro salvador Jesu Christo ha sido analizada por Fco. Javier Grande y Soledad Tovar (2008).

Las pervivencias medievales en el teatro del XVI han sido atendidas por Miguel Ángel Pérez Priego (1986, 1991) y por José Luis Canet (1991). La evolución de la égloga, género básico de comienzos del XVI, puede profundizarse desde Joan Oleza (1984). Los trabajos de Fco. Javier Grande Quejigo (2004b, 2009, 2018) testimonian la pervivencia de tradiciones medievales en el teatro religioso del XVI.

3.2. Ediciones

A. Antologías de textos dramáticos medievales

Se puede acceder a los textos teatrales de la Edad Media castellana en diversas antologías que, amén de sus excelentes introducciones, ofrecen información sobre las obras y editan prácticamente todo el corpus teatral (salvo el referido a la Generación de los Reyes Católicos). De estas antologías destacan:

- *Teatro medieval*. Ed. A. M. Álvarez Pellitero, Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- *Teatro castellano de la Edad Media*, ed. R. E. Surtz. Madrid, Taurus, 1992.
- *Teatro medieval, 2: Castilla*, ed. M. Á. Pérez Priego, Barcelona, Crítica, 1997. Esta edición ha sido renovada en 2009 (*Teatro medieval,* Madrid, Cátedra). Contiene un apéndice con los documentos fundamentales del teatro medieval en Castilla.

Estas antologías cabe complementarlas con la que Eva Castro dedica al teatro litúrgico latino en la España medieval (*Teatro medieval,1: El drama litúrgico*, ed. E. Castro, Barcelona, Crítica, 1997) y con los datos que sobre los espectáculos juglarescos ofrece el *Catecismo* de Pedro Cuéllar *(Religión y sociedad medieval. El catecismo de Pedro de Cuellar (1325)*, eds. J. L. Martín y A. Linaje Conde, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1987).

B. Obras de la Generación de los Reyes Católicos

La obra de Juan del Encina puede leerse en la edición de sus obras completas:

- *Obras completas*, ed. A. M. Ramblado. Madrid, Espasa-Calpe, 1978-1983, 4 vols.
- *Obra completa*, ed. M. Á. Pérez Priego, Madrid, Biblioteca Castro-Turner, 1996. Con estudio introductorio, pero sin notas.

Su teatro cuenta con diversas ediciones críticas de las que destacamos por su interés:

- *Teatro completo,* ed. M. Á. Pérez Priego. Madrid, Cátedra, 1991.
- *Teatro*, ed. A. del Río, est. preliminar de M. A. Pérez Priego, Barcelona, Crítica, 2001.

La obra de Lucas Fernández, además de en la asequible edición de María José Canellada (*Farsas y églogas*, Madrid, Castalia, 1976), de mayor interés lingüístico que literario, ha sido editada con estudios que actualizan el conocimiento de la dramaturgia del autor:

- *Farsas y églogas. I. Profanas II. Sacras*, ed. Juan Miquel Valero Moreno, Universidad de Salamanca, 2002-2004, 2 vols.
- *Farsas y églogas*, ed. Françoise Maurizi, Woodbridge, Suffolk, Tamesis, 2015.

La producción de Pedro Manuel Jiménez de Urrea cuenta, además de la clásica edición de Eugenio Asensio (*Églogas dramáticas y poesías desconocidas*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1950), con la más actual edición de su *Cancionero*:

- *Cancionero*, ed. Mª Isabel Toro Pascua, Universidad de Zaragoza, 2012.

8 La Celestina

1. COMPOSICIÓN Y DIFUSIÓN DE *LA CELESTINA*

1.1. La creación de *La Celestina*

A. Transmisión del texto

Hasta 1989, cuando el profesor Charles Faulhaber descubrió un testimonio manuscrito de *La Celestina*, solo contábamos con una doble transmisión impresa de la obra: los testimonios de la *Comedia de Calisto y Melibea* y los testimonios de la *Tragicomedia*. Actualmente de la obra tenemos los siguientes testimonios conservados:

1. De la primera redacción de la obra titulada *Comedia de Calisto y Melibea*, compuesta por dieciséis actos, contamos con cuatro testimonios y varias conjeturas:

- La *Celestina de Palacio*, conservada en el ms. II 1520 de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid ocupando sus folios 93r a 100v. Conserva siete folios (de un original de nueve, pues dos se han perdido) con el argumento general y algo más de la mitad del Auto I. Su descubridor considera que es el autógrafo de Rojas que utilizó en el probable intento de reformar el Auto I. Otros críticos observan dos manos diferentes en la copia y la vinculan a su difusión entre estudiantes salmantinos. Sea como fuere, es un testimonio imprescindible de "esos papeles" que dice Rojas haber encontrado obra de un primer autor anónimo. Este autor pudiera ser Mena o Cota, por estar mencionados en la obra, o Juan de Lucena, por su presencia en el manuscrito en el que se encuentra esta copia de la *Comedia*.

- La *Comedia de Calisto y Melibea*, impresa en Burgos hacia 1499 o 1502. Esta edición carece de textos preliminares y de textos finales, pero tiene argumentos en los actos, por lo que puede ser posterior a la de Sevilla de 1501.

- La edición impresa en Toledo de 1500 incluye los textos prologales y epilogales de la *Comedia*, y está corregida por el humanista Alonso de Proaza.

- La crítica considera probable una edición en Salamanca 1500, según datos que da Alonso de Proaza en la edición valenciana de la *Tragicomendia* en 1514.

- La edición de Sevilla de 1501 confiesa que se imprime con "argumentos nuevamente añadidos" inexistentes en Rojas, pero sí en la edición de Burgos que la crítica viene considerando como probablemente de 1499.

A la falta de ningún texto conservado con fecha explícita anterior a 1500, pero atendiendo a las informaciones de las ediciones conservadas, la crítica concluye que debieron existir una o varias ediciones de la *Comedia* realizadas al cuidado de Rojas anteriores a 1500 de las que se derivan las ediciones conservadas.

2. Los testimonios de la *Tragicomedia*, en la que el texto de la obra se ha ampliado a veintiún actos, cuentan con una enmarañada historia textual. Estos son los testimonios conservados:

- Hay 6 ediciones falsas que se fechan en 1502 para evitar la provisión real sobre imprentas de 18 de julio de 1502. Estas ediciones de fecha falsa son posibles testimonios de una edición princeps de 1502 de la que tomasen los datos para hacer más verosímil su falsificación. Las ediciones de fecha falsa son:
  - Toledo 1502, que realmente se imprime en 1510-1514. Esta edición revisa el texto de la *Comedia*.
  - Sevilla 1502. Con esta ciudad y esta fecha realmente se hacen tres impresiones distintas: a) la primera en 1511; b) la segunda en 1513-1515 (también revisa como Toledo 1502 el texto de la *Comedia*); c) y la tercera en 1518-1520 que cambia el título de la obra por el de *Libro de Calisto y Melibea y de la puta vieja Celestina*, apareciendo por primera vez la alcahueta en el título de la obra que hoy se conoce por su nombre.
  - Sevilla 1502. Realmente la edición se imprimó en Roma en 1515-1516.
  - Salamanca 1502. Impresa en Roma en 1520.

- Hay una traducción al italiano de Alfonso Ordóñez realizada en 1505 e impresa en Roma en 1506. Para realizarla utilizaría una perdida edición de 1505.

- Zaragoza 1507. Esta edición, que se imprime sin argumentos de los autos, puede ser testimonio de la posible existencia de una edición prínceps perdida realizada por Rojas enmendando una edición impresa de la *Comedia* anterior a la edición sevillana de 1501 que incluyó los argumentos.

- Valencia 1514. Esta es una versión del texto de la *Tragicomedia* nuevamente revisada y corregida por Alonso de Proaza, que añade una nueva copla justificando el título de *Tragicomedia*.

- Toledo, 1526. Esta edición añade el auto de Traso entre los autos XVIII y XIX, con lo que la obra pasa a tener XXII actos. La crítica considera este auto espurio, por lo que no se suele incluir en las ediciones críticas.

- Salamanca 1570. Es esta una edición erudita que intentaba corregir los errores acumulados en las sucesivas ediciones a lo largo del siglo XVI.

A la vista de esta intricada red de testimonios, la crítica considera que entre 1501 y 1502 debió producirse el tránsito de la *Comedia* a la *Tragicomedia* habiéndose perdido las primeras ediciones.

Tal y como se han conservado, la comparación entre la *Comedia* y la *Tragicomedia* presenta diferencias en sus textos prologales, sus textos epilogales y sus autos.

Las diferencias en los textos prologales afectan al título: *Comedia* en un caso y *Tragicomedia* en otro. Ambas versiones incluyen el texto *El autor a un su amigo*, en el que se explica el proceso de creación de la *Comedia*. También en ambas se incluyen las *Coplas acrósticas* en las que con las letras iniciales de sus versos se lee el nombre y la patria del segundo autor. El *Prólogo* solo se incluye en la *Tragicomedia* y en él se justifica el nuevo título de la obra en razón a su género literario y la ampliación en cinco actos para dilatar, a petición de los lectores, *"el proceso de su deleite de estos amantes"*. En la *Comedia* y la *Tragicomedia* se incluye un *Síguese,* que es un íncipit en el que se señala la intención moral de la obra, si bien este texto puede ser un añadido de los editores ajeno a la pluma de Rojas. Se cierran los textos prologales con el *Argumento* general de la obra, tanto en la *Comedia* como en la *Tragicomedia*.

Los textos epilogales se abren en la *Tragicomedia* con tres octavas bajo la rúbrica *Concluye el autor, aplicando la obra al propósito por que la acabó* en las que reafirma el carácter moral del texto. En la *Comedia* y la *Tragicomedia* se incluyen unas *Coplas de Alonso de Proaza, corrector de la impresión, al lector* en las que desvela algunos datos sobre la composición y autoría de la obra, precisa su género literario y su forma de lectura.

En el cuerpo de la obra, la *Comedia* desarrolla los amores de Calisto y Melibea en dieciséis actos. La *Tragicomedia* en veintiuno, pues añade cinco desde la mitad del acto XIV de la *Comedia*. Este añadido, justificado en el *Prólogo*, se conoce por la crítica como el *Tratado de Centurio* y se extiende hasta el acto XIX de la *Tragicomedia.* Así mismo la *Tragicomedia* añade texto en algunos parlamentos de los actos de la *Comedia* ya que revisa su contenido (estos añadidos suelen marcarse con letra cursiva en las ediciones críticas modernas).

B. Autoría y proceso compositivo

En el texto prologal *El autor a un su amigo* se explica el proceso de creación de la *Comedia* que parte de unos papeles que encuentra un estudiante en leyes cuyo contenido y estilo le agradan y decide continuarlos durante sus vacaciones:[1]

> *Vi que no tenía su firma del auctor, el qual, según algunos dizen, fue Juan de Mena, e según otros,Rodrigo Cota; pero quien quier que fuesse, es digno de recordable memoria por la sotil inuención, por la gran copia de sentencias entrexeridas, que so color de donayres tiene. ¡Gran filósofo era! E pues él con temor de detractores e nocibles lenguas, más aparejadas a reprehender que a saber inuentar, quiso celar e encubrir su nombre, no me culpeys, si en el fin baxo que lo pongo, no espressare el mío. Mayormente que, siendo jurista yo, avnque obra discreta, es agena de mi facultad e quien lo supiesse diría que no por recreación de mi principal estudio, del qual yo más me precio, como es la verdad, lo hiziesse, antes distraydo de los derechos, en esta nueua labor me entremetiesse. Pero avnque no acierten, sería pago de mi osadía. Assimesmo pensarían que no quinze días de vnas vacaciones, mientra mis socios en sus tierras, en acabarlo me detuuiesse, como es lo cierto; pero avn más tiempo e*

1 Los textos de *La Celestina* se toman de la edición de Julio Cejador digitalizada en la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*: http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-celestina--1/.

menos acepto. Para desculpa de lo qual todo, no solo a vos, pero a quantos lo leyeren, offrezco los siguientes metros. E porque conozcays dónde comiençan mis maldoladas razones, acordé que todo lo del antiguo auctor fuesse sin diuisión en vn aucto o cena incluso, hasta el segundo aucto, donde dize: «Hermanos míos, etc.».

Frente al testimonio de la *Comedia*, algunos críticos han defendido un único autor para la obra que fingiría, mediante el tópico del manuscrito encontrado propio de los libros de caballería, como *El Quijote* cervantino, que ha hallado una obra que no es suya con el fin de protegerse de las críticas.

Sin embargo, no solo el testimonio de la *Comedia*, sino el *usus scribendi* fundamenta la existencia de dos autores. Coincidiendo con la división señalada, esto es, el primer acto frente al resto de la obra, se advierte cómo hay formas lingüísticas más arcaicas en el acto primero y formas más modernas en el resto de actos. Las fuentes literarias son distintas en ambas partes. El acto primero tiene escasez de refranes populares que abundan en el resto de la *Celestina*. Las diferencias son tan evidentes que incluso hay algunos críticos que proponen un tercer autor para el *Tratado de Centurio*. Sin embargo, no hay suficientes evidencias para defender esta tercera autoría en contra del testimonio del autor que se hace responsable de continuar los papeles de un autor desconocido en la *Comedia* y que también se confiesa autor en el *Prólogo* de la *Tragicomedia* de la ampliación de la obra:

Assí que viendo estas contiendas, estos dissonos e varios juyzios, miré a donde la mayor parte acostaua, e hallé que querían que se alargasse en el processo de su deleyte destos amantes, sobre lo qual fuy muy importunado; de manera que acordé, avnque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan estraña lauor e tan agena de mi facultad, hurtando algunos ratos a mi principal estudio, con otras horas destinadas para recreación, puesto que no han de faltar nueuos detractores a la nueua adición.

Una parte minoritaria de la crítica ha llegado a proponer la existencia de una amplia comedia original (más allá del primer acto) que Fernando de Rojas alteraría y deformaría con su intervención.

A la vista de estos datos, y de la confirmación documental y crítica que de ellos tenemos, la postura más aceptadas sobre la autoría de *La Celestina* es que es obra de dos autores. El primero de ellos, denominado "el antiguo autor" es un escritor anónimo responsable del acto I (y comienzos del segundo, aproximadamente el 18% del texto de la *Comedia*) que escribe una obra que encuentra en Salamanca el segundo autor. Hay oscuras referencias al primer autor en el escrito de *El autor a un su amigo* y en las *Coplas acrósticas* sobre si es Rodrigo Cota, autor del *Diálogo entre el Amor y un viejo*, autor poco conocido, o Juan de Mena, el conocidísimo autor de *Las Trescientas* comentadas por Hernán Núñez. Cabe interpretar estas referencias como una antítesis entre autor desconocido y muy conocido que viene a subrayar su carácter anónimo, equivalente a cualquier autor, sea cual sea su fama.

El segundo autor que continúa la obra en unas vacaciones de sus estudios de leyes es indudablemente Fernando de Rojas, pues así se desvela su nombre en el acróstico de las *Coplas*: "El Bachiller Fernando de Rojas acabó la Comedia de Calysto y Melybea y fue nascido en La Puebla de Montalbán". Su labor es una ampliación creativa y original que, conservando el texto del primer autor, realiza un nuevo diseño

de la obra y de su significado. Como él mismo confiesa en el *Prologo*, Rojas también es el autor de la ampliación de la *Tragicomedia*, y no un tercer autor como parte de la crítica ha querido defender. Sin embargo, es concordante la opinión que considera espurio el auto de Traso incorporado en la edición de Toledo de 1526 que ni es de la pluma de Rojas ni forma parte del proceso creador de *La Celestina*.

C. Fernando de Rojas

La figura de Fernando de Rojas está ampliamente documentada. Nació en Puebla de Montalbán, antes de 1475, de familia hidalga. Es jurista por Salamanca, alcanzando a ser bachiller en leyes hacia 1496-1497. Dedicó su vida a la práctica jurídica en Talavera de la Reina de 1508 a 1541, alcanzando cierta notoriedad profesional pues fue alcalde mayor en 1508, de 1511 a 1512, en 1523 y en 1538. En otros periodos está documentada su actividad como letrado municipal en 1514, de 1525 a 1526 y de 1539 a 1540. De actividades suyas como jurista tenemos constancia en 1521, 1522, 1523 y 1535. Frente a ello, abandonó la actividad literaria tras la redacción de la *Celestina* en sus dos versiones, la *Comedia* y la *Tragicomedia*, con lo que hizo honor a su confesión de que era una obra hecha en los ocios de su juventud estudiantil.

Tiene un lejano carácter converso, de cuarta generación, siendo hijo del hidalgo Garci González Ponce de Rojas y de Catalina de Rojas (aunque parte de la crítica sigue defendiendo su posible linaje judío al considerarlo hijo de Hernando de Rojas, converso condenado a la hoguera en 1488). Casó con Leonor Álvarez de Montalbán, hija del converso toledano Álvaro de Montalbán, con quien tuvo siete hijos. En todo caso, su linaje converso (lejano o próximo) no le produjo problemas de convivencia ni de conciencia. Tempranamente pertenenció a la Cofradía de la Concepción de la Madre de Dios, en 1509, para lo que no podía abrigrase sospechas de su carácter converso. Por el contrario, aportó testimonios a favor de su suegro en su segundo proceso inquisitorial, en 1525, lo que no podría haber hecho de ser sospechoso o perseguido por el Santo Oficio.

Dispuso de una notable biblioteca jurídica y romance de cuarenta y un libros, en la que solo existía un ejemplar de una edición de *El libro de Calisto,* frente a ocho libros de caballería distintos, los *Proverbios* de Santillana, *Las trescientas* de Mena, las *Setecientas* de Pérez de Guzmán, *Cárcel de amor,* la *Propaladia* de Torres Naharro, el *Cancionero General*, clásicos como Ovidio, Cicerón, Séneca, Boecio, Petrarca y Boccaccio y un repertorio de filósofos, la *Margarita poetarum,* de Albrecht von Eyb. Algunos de estos libros coinciden con las fuentes utilizadas en la redacción de la *Celestina*.

Consiguió una próspera fortuna en Talavera de la Reina pues al morir sus bienes se valoran en cerca de 4000 escudos de oro en viñedos, colmenas, molinos, casas, varios censos, etc. Murió en Talavera en 1541.

1.2. La tradición de *La Celestina*

A. El género de *La Celestina*

A lo largo de toda la Edad Media se fue desarrollando una tradición terenciana en forma de teatro en latín escrito para ser leído en voz alta. Junto a este teatro, que dio lugar a la comedia elegiaca pseudoovidiana con la que tantas relaciones tiene el *Libro de buen amor,* la obra de Terencio fue un libro escolar que versaba sobre la seducción de muchachas jóvenes y las intrigas de criados, putas y alcahuetas. Por ello, no es de extrañar que *La Celestina* tenga muchos

rasgos propios de esta comedia terenciana. Su incipit *Síguese* tiene la misma función de aviso moral ex contrario que tenía la comedia terenciana en la Edad Media. La inclusión de un argumento general antes del comienzo del diálogo, el uso literario del tú latino como forma de tratamiento, el ambiente urbano indeterminado y el empleo del aparte son características de *La Celestina* propias del teatro terenciano. Al igual ocurre con el *Prólogo* de la *Tragicomedia* que es equivalente al *Prologus* de Terencio. Los personajes de *La Celestina* también se inscriben en la tradición del teatro de Terencio por sus nombres (Sempronio, Pármeno, Crito, Sosia) y su valor de nombres hablantes (Pármeno, perseverante e insistente; Sosia, persona igual a otra); por su agrupación en parejas del mismo oficio y distinta personalidad (Sempronio y Pármeno, Sosia y Tristán, Elicia y Areúsa); por sus modelos de personajes tipo (joven amo amante, Calisto;, el *servus fallax*, Sempronio; el *servus fidus* Pármeno; la *vetula*, Celestina); y por su reducido número (catorce en *La Celestina* y de diez a catorce en Terencio). La trama amorosa por la que ha de seducirse a Melibea y no proponerle matrimonio se debe a la comedia de tradición terenciana y su engaño de amores. Por último, Terencio es también el responsable de que la obra se desarrolle en un ambiente social "burgués" y medio opuesto al carácter noble y elevado de los personajes del patriciado urbano de la Castilla de finales del XV.

Dentro de la larga tradición medieval terenciana *La Celestina* se sitúa en la actualización que del teatro de Terencio realiza la comedia humanística italiana que viene fijándose hasta 1444. Esta comedia humanística, dentro del marco terenciano señalado, intenta representar la realidad con una *mímesis* más flexible y rica, introduciendo nuevos elementos propios de la sociedad contemporánea (como son escenas pornográficas, parodias de convenciones literarias y sociales, etc.) y recreando filológicamente el modelo clásico (mediante la *imitatio* de sus tramas y estilos). Esta comedia humanística se vincula a ambientes universitarios, como el del Fernando de Rojas. Las principales comedias humanísticas son *Paulus* de Pier Paolo Vergerio, *Poliscena*, *Philogenia* de Ugolino Pisani, *Dolos*, *Poliodorus* de Giovanni di Vallata, *Chrysis* de Ennea Silvio Piccolomini, *Aetheria*, *Philodoxus* de Leon Battista Alberti. La comedia humanística ha dejado en *La Celestina* los motivos de la escritura como pasatiempo y trabajo de juventud confesados en *El autor a un su amigo*; la pretendida intención didáctica; el traslado al teatro de historias de narrativa de amores en prosa (el tema de *La Celestina* es propio de la novela sentimental); la contemporaneidad de su historia; la ampliación de la trama mediante digresiones o materiales incorporados al diálogo; la flexibilidad temporal y diversidad de lugares (rompiendo las unidades de acción, tiempo y lugar); y la función de los soliloquios para mostrar el interior de los personajes.

El acceso de Fernando de Rojas a la comedia humanística se produjo por el ambiente universitario en el que encuentra los papeles del autor primero, la Universidad de Salamanca en la que se graduó de bachiller en leyes. En esta universidad se conocían, al menos, las comedias *Andria* y *Eunuchus* de Terencio y la comedia humanística el *Philodoxus* de Alberti. Pero mayor prueba del conocimiento de estas tradiciones terencianas la da el hecho de que en la biblioteca de Rojas existía un ejemplar de la *Margarita poetica* de Albrecht von Eyb (1472). En esta antología se incluyen textos de Terencio, de Plauto, de la *Philogenia* de Ugolino Pisani, del *Philodoxus* de Alberti y del *De falso hypocrita* de Mercurino Ranzo. En ella pudo conocer Rojas de primera mano las tradiciones que tan bien desarrolla en su propia creación dramática.

De hecho, en el proceso creativo de *La Celestina* se puede advertir una evolución del género dramático. El primer autor que escribe el primer auto de la obra plantea una clara comedia humanística de aviso moral contra engaños amorosos. En su primera continuación como *Comedia de Calisto y Melibea,* Rojas desarrolla esta comedia humanística profundizando en el caso moral de amores, de manera similiar a como hacen las novelas sentimentales, por lo que plantea el amor cortés como muerte real de amores separándose del tópico engaño terenciano. En su segunda ampliación, la *Tragicomedia*, Rojas adquiere la conciencia de haber rebasado en su *Comedia* los límites propios del engaño amoroso de moralización ex contrario propios de la comedia humanística de tradición terenciana. Por ello comprende que está desarollando un nuevo género (de ahí el cambio de denominación de la obra) en el que la denuncia del amor se plasma en una trama que justifica la destrucción de sus agentes más allá de su mera condena moral superando con ello la denuncia que del engaño amoroso se hacía en la comedia humanística.

B. Fuentes y originalidad de *La Celestina*

Aunque la *Celestina* tiene una influencia genérica de la comedia humanística, no cabe precisar esta influencia en textos concretos que le hayan servido de fuente directa. Las comedias humanísticas más cercanas a la obra de Rojas son la *Poliscena,* por su planteamiento inicial y su alcahueta, el *Philodoxeos*, por su Prólogo, y la *Philogenia* por su personaje de Calistus.

El estudio y determinación de fuentes directas por parte de la crítica permite avalar la confesión de la existencia de dos autores hecha por Rojas, pues hay una clara diferencia de fuentes entre el Auto I, fruto del autor antiguo, y las dos ampliaciones de Rojas que ocupan el resto de los autos. Las fuentes exclusivas del Auto I que ha determinado la crítica son el *Corbacho* de Alfonso Martínez de Toledo, el *Tratado de cómo al hombre es necesario amar* atribuido al Tostado, y el *Auctoritates Aristotelis* utilizado en las numerosas sentencias insertadas en el texto. Las fuentes dominantes en el resto de la obra redactada por Fernando Rojas son la obra latina de Petrarca, de las que derivan gran parte de la sentencias según el índice de la edición de su obras de 1496 o tomados de su *De remediis utruisque fortunae*, una colección de proverbios clásicos (quizás la traducción de los *Proverbia Senecae* de Pero Díaz de Toledo), la *Fiammetta* de Boccaccio traducida en 1496, la *Historia de duobus amantibus* de Piccolomini traducida en 1496 y la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro. Ambos autores utilizan como fuentes comunes el *Diálogo entre el amor y un viejo* de Rodrigo Cota, la obra de Juan de Mena y la glosa de Hernán Núñez, y el *Cancionero general.* No es admitida por toda la crítica la posible influencia del *Libro de buen amor.*

No obstante la riqueza de sus fuentes, *La Celestina* muestra una profunda originalidad en su composición. La libertad para el desarrollo de la trama terenciana, que ofrecía la comedia humanística al potenciar la mímesis realista, se amplía en la obra de Rojas porque no ha de atenerse a las principales limitaciones de este género del humanismo italiano. Al no estar escrita en latín, *La Celestina* se libera de la coacción que en su *imitatio* de los modelos clásicos se imponía la comedia humanística. Al no escribirse en verso, *La Celestina* se libera de las limitaciones que las convenciones de la literatura castellana imponía al diálogo en la poesía cancioneril.

Por otro lado, Fernando de Rojas no es un humanista, es un estudiante de leyes que, a lo largo de toda su vida e incluso a lo largo de toda su obra literaria, es un jurista. Por ello, escribe con una clara conciencia

testifical y aplicando la mecánica de prueba, con sus causas y efectos, a la que está acostumbrado en su mundo jurídico. De esta manera se libera de la concepción que los humanistas tienen de la lengua y la literatura romances que solo la entienden tamizada por los modelos lingüísticos y literarios de la cultura clásica en latín.

Esta libertad creativa se encontrará, sin embargo, limitada por las convenciones del decoro asimiladas del fondo terenciano del que parte. Por ello, mantendrá una coexistencia de diversos registros de lengua y estilo en los personajes intentando desarrollar una propia norma estilística acorde con el orden natural que merece convertirse en común y que es la base del realismo y de la actualidad que sigue manteniendo la lengua de *La Celestina* en el siglo XXI, cuando han pasado más de quinientos años de su redacción.

1.3. La pervivencia de *La Celestina*

A. El éxito de *La Celestina*

El éxito de *La Celestina* produjo una enorme actividad editorial: se realizaron casi noventa ediciones en castellano entre 1500 y 1644 en España, Italia, Francia, Países Bajos y Portugal. A partir de 1633 decaen las ediciones. Junto a este éxito editorial en castellano, la obra se traduce al italiano en 1506; al alemán en 1520 y 1534; al francés en 1527, 1578 y 1633; al inglés hacia 1530, en 1598 y 1631; al holandés en 1550; e incluso al latín en1634.

Prueba de su importancia en el Siglo de Oro es el hecho de contar con una *Celestina Comentada*, tal como se hacía con los libros de leyes, conservada en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 17631). La obra es de la segunda mitad del XVI (entre 1550 y 1580). Su autor es anónimo, aunque jurista. Responde a este perfil Bernardino Daza, catedrático de leyes y abogado en Valladolid, de quien supone la crítica que pudo ser su autor. Por otra parte, *La Celestina* pudo editarse sin ser incluida en los índices de la Inquisión hasta el de 1632, en el que se expurgan algunos pasajes (repetidos en los Índices de 1640 y 1667). Hasta 1773 no será prohibida íntegramente. Esta evolución muestra cómo la obra tuvo una lectura jurídico-moral en su comentarista, y fue plenamente aceptada por la moral social y religiosa del siglo XVI y principios del XVII. A partir del primer tercio del siglo XVII la sociedad va malinterpretando su lectura moral suprimiendo aquellos pasajes que considera heréticos o depravados hasta que se produce su rechazo total en el último tercio del siglo XVIII. Sin embargo, el prestigio de la obra durará hasta la fecha actual, pues, *La Celestina* es la cumbre de la literatura española durante el Siglo de Oro solo superada por *El Quijote* a partir del siglo XVIII. Tras el éxito de *El Quijote* formará parte de los elementos identificativos de nuestra cultura como pone de manifiesto el conocido ensayo de Ramiro de Maeztu *Don Quijote, Don Juan y la Celestina*.

Su influencia en la literatura castellana fue inmediata. Pedro Ximénez de Urrea en su *Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea* (impresa en 1513) adapta un tercio del Acto I. Un pliego suelto de hacia 1513 imprime un anónimo *Romance nuevamente hecho de Calisto y Melibea* (h. 1513) que versifica el inicio de la *Comedia* y el relato de las muertes. La *Tragicomedia de Calisto y Melibea nuevamente trobada y sacada de prosa en metro castellano* (1540) de Juan Sedeño es fidedigna en sus versos al texto original.

También la narrativa del siglo XVI recoge el influjo directo de *La Celestina*. La *Penitencia de amores (1514)* de Pedro Ximénez de Urrea es una novela sentimental que utiliza el enredo terenciano en su

caso de amores y el diálogo por imitación de *La Celestina* adaptada al ambiente nobiliario. El *Retrato de la lozana andaluza* (1528) de Francisco Delicado utiliza el diálogo y el retrato del mundo prostibulario celestinesco para reflejar de forma crítica la vida romana de su época recreando un mundo rufianesco cercano al de la novela picaresca. En la *Égloga de Plácida y Vitoriano (1513)* de Juan del Encina la vieja Eritea y su pupila Fulgencia muestran la influencia de Celestina. La *Comedia Himenea* (1517) de Torres Naharro intenta, con éxito, la representación del conflicto terenciano de *La Celestina* que se resuelve en forma de comedia mediante la boda, aunque carece del mundo prostibulario de su modelo. Las *Comedias Tesorina y Vidriana* de Jaime de Huete (1528-1535) muestran la huella celestinesca en su trama amorosa y en sus personajes. La vieja hechicera y el conjuro se reproducen en el *Auto llamado Clarindo* (1535). Luis de Miranda, autor plasentino, vuelve a lo divino la trama celestinesca en su *Comedia Pródiga (1554)* utilizando su engaño en los amores con Alcanda, mediante la alcahueta Briana, concertada con Lizán y Cerbero, quienes roban al protagonista al caer de la escala. La *Comedia Tidea (1559)* de Francisco de las Natas debe a la influencia de *La Celestina* su trama y personajes.

B. El género celestinesco

A la influencia de *La Celestina* señalada en el epígrafe anterior hay que añadir las imitaciones directas de ella entendida como larga acción dialogada en prosa. Estas imitaciones configuran un género específico, el género celestinesco entendido como descendencia directa de *La Celestina*, que presenta los siguientes rasgos comunes: 1) en el título aparece Celestina; 2) en la obra aparecen personajes de *La Celestina* o sus descendientes; 3) el argumento y los motivos de sus tramas son similares a los de *La Celestina*.

Teniendo en cuenta estos rasgos, las principales obras celestinescas que cabe señalar son las siguientes:

- Las anónimas comedias valencianas impresas en 1521: *Comedias Tebaida, Hipólita y Serafina*.
- Las tres Celestinas. La primera de ellas se debe a Feliciano de Silva quien escribe la *Segunda comedia de la Celestina (1534)*. Gaspar Gómez de Toledo es autor de la *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* (1536). Una nueva continuación ofrece Sancho de Muñino con su *Tragicomedia de Lisardo y Rogelia o tercera Celestina* (1542).
- Hay otras obras que imitan a *La Celestina* como son la *Tragedia Policiana (1547) y* la *Comedia Florinea* (1554) de Juan Rodríguez Florián o la *Comedia Selvagia (1554)* de Alonso de Villegas.
- Cierra el género celestinesco *La Dorotea* (1632) de Lope de Vega.

2. ESTRUCTURA DE *LA CELESTINA*

2.1. La trama dramática

A. Unidad temática de los autos

Tal y como suele editarse, *La Celestina* consta de veintiún actos, según establece su ampliación como *Tragicomedia*. El auto en el uso de Rojas, aunque parece una unidad arbitraria, responde a una unidad temática, similar a la de los capítulos de la prosa, salvo en el caso del auto I en el que se recogen casi íntegramente los papeles del primer autor de los que parte el resto de la obra. No obstante ello, para dar cierta unidad temática a este extenso auto, Rojas lo termina un poco antes del final de la comedia encontrada, reservando el resto de esta

obra para el siguiente auto con el que arrranca su continuidad de la propuesta literaria del primer autor.

El auto primero es el desencadenante de la obra al presentar el amor hereos de Calisto (su locura amorosa) y la trama de tercería con la que quiere remediarlo por consejo de Sempronio. Finaliza el auto con el tópico motivo terenciano del pago de la alcahueta (las cien monedas de oro).

El auto segundo desarrolla el consejo de Calisto con sus criados sobre la tercería, contando con el apoyo de Sempronio y con la oposición de Parmeno que denuncia las malas artes de Celestina, recibiendo a cambio de su lealtad la ira de su amo.

En el tercer auto se trama la tercería (y aprovechamiento de los deseos de Calisto), concertada entre Sempronio y Celestina e iniciada con el conjuro de Celestina a Plutón.

En el auto cuarto, Celestina, tras quedarse a solas con Melibea en su casa, procede a su seducción, arriesgándose en una astuta conversación en la que termina pidiendo a Melibea el socorro para el dolor de Calisto solicitando su cordón... y su oración de Santa Polonia contra el dolor de muelas. Mientras tanto, a través de la madeja impregnada en el aceite serpentino del conjuro, realiza la philocaptio con la que torcerá su voluntad.

El auto quinto sirve para retardar la comunicación a Calisto del resultado de la tercería. En una escena por la calle Celestina repasa los riesgos y éxitos de su misión. Sempronio manifiesta sus sospechas de ser engañado por ella en el provecho de sus enredos al tiempo que intenta ocultar su admiración amorosa hacia Melibea.

En el auto sexto Celestina da cuenta a Calisto del resultado de su tercería. En la conversación los excesos amorosos del amo contrastan con los apartes críticos de Pármeno que denuncia los engaños de Celestina y pone en evidencia el desorden moral del comportamiento de la tercera y del enamorado.

En el auto séptimo Celestina aprovecha su marcha a casa para hacerse acompañar de Pármeno y seducirlo al conseguirle los amores de Areúsa. Con ello, a partir de este momento lo suma al enredo de los criados que pretenden aprovecharse de la locura amorosa de Calisto.

Esta nueva asociación en contra de Calisto se confirma en el auto octavo en el que Sempronio y Calisto sellan su amistad a favor del engaño de su amo.

La escena novena se desarrolla en casa de Celestina y en ella los criados y sus amantes, Elicia y Areúsa, realizan un banquete a costa de Calisto en el que se expone todo un tratado de rencor social contra el servicio a los amos y la honra y belleza de Melibea. Se cierra el auto con la llegada de Lucrecia, la criada de Melibea, que solicita la asistencia de Celestina en casa de su ama.

En el auto décimo Melibea, en quien ya ha surtido efecto la philocaptio, se muestra locamente enamorada de Calisto, preparando con la tercería de Celestina su cita con él. Al final del auto la madre de Melibea le avisa, ya tarde, que se guarde de tratos con Celestina.

Del resultado de su tercería da cuenta Celestina en el auto onceno comunicando a Calisto el amor de Melibea y la posibilidad de encontrarse. En pago de sus servicios Calisto le regala una cadena de oro que suscita la codicia de todos sus engañadores.

El auto doceno concluye la comedia, pues en él se produce el encuentro de los enamorados ante la puerta de Melibea (quien propone un encuentro más íntimo en el huerto al día siguiente y engaña a sus padres ante los ruidos que oyen), al tiempo que Pármeno y Sempronio

muestra su cobardía y desamparan a su amo. Concluida la comedia se inicia la tragedia con la muerte de Celestina a manos de Sempronio y Pármeno que le exigen el reparto de la cadena de oro.

En el auto treceno Sosia, criado de Calisto, le relata a su señor ante su compañero Tristán la muerte infamante de Sempronio y Pármeno, perseguidos por la justicia por la muerte de Celestina. Ante la deshonra recibida Calisto decide ocultarse para dar fin a su amores.

El auto catorceno tiene un desarrollo diferente en la *Comedia* y en la *Tragicomedia*. En la primera, tras gozar Calisto de Melibea, un ruido en la calle le hace salir apresuradamente del huerto cayendo al bajar de la escalera y muriendo en la caída. En la *Tragicomedia* se escenifica el gozo amoroso que culmina el engaño de amores y produce la deshonra de Melibea, duramente criticada por Sosia y Tristán a sus espaldas. Calisto, tras conseguir su deseo, se retira a su casa y en sus aposentos se lamenta en un largo monólogo por el incumplimiento de sus deberes como amante cortesano y como noble que ha sido públicamente deshonrado, aunque concluye manteniendo su reclusión social para continuar su deleite amoroso.

El argumento del auto decimoquinto da nombre a la ampliación argumental de la *Tragicomedia* como *Tratado de Centurio*, pues en él Elicia y Areúsa, llorando la muerte de su madre Celestina y de sus amantes, traman su venganza. Para ello Areúsa propone que Centurio, un rufián amante suyo, vengue sus muertes matando a Calisto y haciendo a Melibea sentir la pena por su pérdida.

El auto decimosexto lo aprovecha Rojas para incluir un motivo que no había tratado en la *Comedia* y que es de gran importancia argumental: la boda de Melibea. En él los padres de Melibea realizan planes para su boda desconociendo la deshonra y el amor loco de su hija, quien reitera su pasión amorosa escuchando oculta las palabras de sus padres en las que destaca la inocencia de su madre que la cree virgen e ingenua.

El auto decimoséptimo continúa la trama de la venganza de Areúsa consiguiendo ella y Elicia sonsacar a Sosia la hora y lugar de los encuentros de Calisto y Melibea.

En el auto decimoctavo Elicia y Areúsa conciertan con Centurio la muerte de Calisto, aunque este, como *miles gloriosus* que es, escusa en un aparte su realización y decide encargar a Traso el cojo hacer algún ruido en la calle de Melibea sin mayor peligro.

Salvo en su final, que continúa la trama de la *Comedia*, el decimonoveno auto desarrolla de forma amplificada, y con nuevos motivos, la muerte de Calisto. Para ello ha de presentar un nuevo encuentro amoroso de Calisto y Melibea en el que se subraya el carácter sexual de sus relaciones, contrario a la galantería del amor cortés. Sus amores son interrumpidos por el ruido producido por Traso, por lo que Calisto sale precipitadamente muriendo despeñado al bajar el muro. El auto se cierra con el lamento de Melibea con el que se concluía el auto catorceno de la *Comedia*.

El auto veinteno de la *Tragicomedia* (decimoquinto en la *Comedia*) escenifica el suicidio de Melibea, dentro de la tradición clásica de la muerte de amantes retomada por la novela sentimental. En los parlamentos con su padre hace públicos sus amores y su deshonra y muestra su locura amorosa.

El auto veintiuno de la *Tragicomedia* (decimosexto de la *Comedia*) se dedica casi íntegramente al largo monólogo del Planto de Pleberio, padre de Melibea, en el que hace explíctia la condena moral del caso de amores representado en *La Celestina* con un sentido y dolorido lamento por la muerte desastrada de su hija.

B. Las tramas dramáticas de *La Comedia* y la *Tragicomedia*

Resumiendo lo visto a lo largo de este apartado, la trama de *La* Celestina responde a una estructura común a la *Comedia* y a la *Tragicomedia* que tendrá una importante diferencia en su final, variando sensiblemente la trama de una a otra.

Tanto la *Comedia* como la *Tragicomedia* tienen un mismo planteamiento de la trama, ya que lo toman de la *Celestina primitiva* que ocupa el auto primero y es obra del antiguo autor. En este planteamiento se desencadena la pasión amorosa de Calisto, se recurre a la tercería y se urde la trama del engaño con la antítesis *servus falax* (Sempronio) y *servus fides* (Patronio).

Comedia y *Tragicomedia* comparten el nudo en el que se desarrolla la tercería de Celestina del auto dos al once. En este nudo se produce el encantamiento de Melibea y se desarrolla la subtrama de la codicia concertada de Celestina y los sirvientes (autos II al VI). Los autos séptimo al noveno son un paréntesis en espera de los resultados de la acción mágica en el que se desarrolla la subtrama de la codicia concertada, presentando la realidad del amor como sexo y abandonando Pármeno su papel de *servus fides* tras la persuasión de Celestina y su relación con Areúsa. En los autos décimo y undécimo se produce la rendición de Melibea y el pago de servicios a Celestina.

A partir de este auto se abre el desenlace trágico que tiene una marcada diferencia estructural en la *Comedia* y la *Tragicomedia*. En la *Comedia* el desenlace, movido por la codicia y la lujuria, produce una serie de muertes azarosas y sucesivas. En el auto duodécimo, el primer encuentro de los amantes se sigue de la muerte de Celestina. La de los criados, relatada por Sosia, ocupa el auto decimotercero. En el auto decimocuarto se produce la entrega de Melibea a Calisto y su muerte accidental despeñado de la escalera. El auto decimoquinto lo ocupa el suicido de Melibea. Y el auto decimosexto cierra la obra con el Planto de Pleberio que realiza una reflexión moral de condena del amor y de sus servidores.

En la *Tragicomedia* las muertes se relacionan en dos ciclos que se separan por el *Tratado de Centurio*. El primer ciclo agrupa las muertes producto de la codicia. Estas muertes mantienen el mismo texto y desarrollo que en la *Comedia* ocupando los autos duodécimo (muerte de Celestina) y decimotercero (muerte de los criados). Distinto tiene que ser el auto XIV que se centra en el motivo temático de la deshonra: en primer lugar, de Melibea, que se entrega a Calisto (como hacía en la *Comedia*) y, en segundo, de Calisto, quien en un nuevo monólogo muestra su dehonra por el abandono de sus obligaciones nobiliarias. Los autos decimoquinto a decimoctavo, el *Tractado de Centurio*, se dedican a relacionar causalmente la condena de la pasión con la condena de la avaricia anterior. Los motivos de la venganza de Areúsa y del matrimonio de Melibea justifican argumental y moralmente la muerte de los amantes. La condena del amor pasional mediante la muerte de sus protagonistas se desarrolla como en la *Comedia*, salvo por la incorporación de los nuevos motivos de la dilación de los amores durante un mes y del falso ataque orquestado por Centurio mediante el ruido de Traso en la calle. El auto decimonoveno acogerá la muerte de Calisto, el vigésimo el suicido de Melibea y el vigésimo primero el Planto de Pleberio que cierra la obra con sus condena moral.

En esquema cabe resumir de la siguiente manera la estructura de la obra:

I. Planteamiento: *Celestina primitiva* (I): establecimiento de la pasión amorosa y de la tercería.

II. Nudo: *Mediación de Celestina* (II-XI).

- Encantamiento de Melibea y codicia concertada: II-VI.
- Espera de los resultados de la acción mágica: la realidad del amor como sexo (VII-IX).
- Rendición de Melibea y pago de servicios (X-XI).

Desenlace trágico:

- *Comedia*: XII-XV. Muertes azarosas y sucesivas.
- *Tragicomedia:* XII-XXI
  - Condena de la Codicia: Muerte de Celestina y los Criados (XII-XIII)
  - Causalidad de la condena de la Pasión, *Tractado de Centurio* (XIV-XVIII): venganza de Areúsa y motivos de la dehonra de los amantes y del matrimonio.
  - Condena de la Pasión: Muerte de Calisto y Melibea (XIX y XX).
- Conclusión moral del Planto de Pleberio: *Comedia* XVI / *Tragicomedia*: XXI.

2.2. La motivación de las acciones

A. La fuerza del amor

Las acciones de los protagonistas de *La Celestina*, Calisto y Melibea, están regidas por la fuerza del amor, de tal manera que cabe afirmar que el amor cortés es el móvil de la trama y la causa de la tragedia. Así lo manifiesta Pármeno en una concatenación causal que resume la cadena de causas y efectos de la obra:

> Señor, porque perderse el otro día el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar, la entrada causa de la ver e hablar, la habla engendró amor, el amor parió tu pena, la pena causará perder tu cuerpo e alma e hazienda. (Auto II)

La pena causará "perder tu cuerpo e alma e hazienda". Y en efecto, así ocurre en la obra. Calisto y Melibea perderán su cuerpo. Enfermo de amores se muestra Calisto desde su encuentro con Melibea, tal como lo describe Sempronio en el Auto segundo:

> Señor, querría yr por complir tu mandado; querría quedar por aliuiar tu cuydado. Tu temor me aquexa; tu soledad me detiene. Quiero tomar consejo con la obediencia, que es yr e dar priessa a la vieja. ¿Mas como yré? Que, en viéndote solo, dizes desuaríos de hombre sin seso, sospirando, gimiendo, maltrobando, holgando con lo escuro, deseando soledad, buscando nueuos modos de pensatiuo tormento. Donde, si perseueras, o de muerto o loco no podrás escapar, si siempre no te acompaña quien te allegue plazeres, diga donayres, tanga cançiones alegres, cante romances, cuente ystorias, pinte motes, finja cuentos, juegue a naypes, arme mates, finalmente que sepa buscar todo género de dulce passatiempo para no dexar trasponer tu pensamiento en aquellos crueles desuíos, que rescebiste de aquella señora en el primer trance de tus amores. (Auto II)

A "aquella señora", a Melibea, Calisto dedica la más exaltada forma de pasión amorosa que conoce la poesía cancioneril: la *religio amoris*. En su caso la locura amorosa lo lleva hasta la herejía:

> CALISTO. ¿Cómo? Yo te lo diré. Mayor es la llama que dura ochenta años, que la que en vn día passa, y mayor la que mata vn ánima, que la que quema cient mill cuerpos. Como de la aparencia a la

existencia, como de lo viuo a lo pintado, como de la sombra a lo real, tanta diferencia ay del fuego, que dizes, al que me quema. Por cierto, si el del purgatorio es tal, mas querría que mi spíritu fuesse con los de los brutos animales, que por medio de aquel yr a la gloria de los sanctos.

SEMPRONIO. ¡Algo es lo que digo! ¡A más ha de yr este hecho! No basta loco, sino ereje.

CALISTO. ¿No te digo que fables alto, quando fablares? ¿Qué dizes?

SEMPRONIO. Digo que nunca Dios quiera tal; que es especie de heregía lo que agora dixiste.

CALISTO. ¿Por qué?

SEMPRONIO. Porque lo que dizes contradize la cristiana religión.

CALISTO. ¿Qué a mí?

SEMPRONIO. ¿Tú no eres cristiano?

CALISTO. ¿Yo? Melibeo so e a Melibea adoro e en Melibea creo e a Melibea amo. (Auto I)

Esta locura amorosa le llevará a la muerte de amores, a la que va literalmente despeñado:

TRISTÁN. Tente, señor, no baxes, que ydos son; que no era sino Traso el coxo e otros vellacos, que passauan bozeando. Que ya se torna Sosia. Tente, tente, señor, con las manos al escala.

CALISTO. ¡O!, ¡válame Santa María! ¡Muerto soy! ¡Confessión!

TRISTÁN. Llégate presto, Sosia, que el triste de nuestro amo es caydo del escala e no habla ni se bulle.

SOSIA. ¡Señor, señor! ¡A essotra puerta! ¡Tan muerto es como mi abuelo! ¡O gran desuentura! (Auto XIX)

No será otro el caso de Melibea, aunque en su locura amorosa no habrá religión de amores. Su primera reacción ante el amor de Calisto será la propia de la amada cancioneril, el rechado en razón de su honra:

MELIBEA. Mas desauenturadas de que me acabes de oyr Porque la paga será tan fiera, qual meresce tu loco atreuimiento. E el intento de tus palabras, Calisto, ha seydo de ingenio de tal hombre como tú, hauer de salir para se perder en la virtud de tal muger como yo.¡Vete!, ¡vete de ay, torpe! Que no puede mi paciencia tollerar que aya subido en coraçón humano comigo el ylícito amor comunicar su deleyte. (Acto I)

Sin embargo, en el acto décimo mostrará a Celestina los síntomas de su pasión amorosa en el tópico de la enfermedad de amores:

Amiga Celestina, muger bien sabia e maestra grande, mucho has abierto el camino, por donde mi mal te pueda especificar. Por cierto, tú lo pides como muger bien esperta en curar tales enfermedades. Mi mal es de coraçón, la ysquierda teta es su aposentamiento, tiende sus rayos a todas partes. Lo segundo, es nueuamente nacido en mi cuerpo. Que no pensé jamás que podía dolor priuar el seso, como este haze. Túrbame la cara, quítame el comer, no puedo dormir, ningún género de risa querría ver. La causa o pensamiento, que es la final cosa por ti preguntada de mi mal, ésta no sabré dezir. Porque ni muerte de debdo ni pérdida de temporales bienes ni sobresalto de visión ni sueño desuariado ni otra cosa puedo sentir, que fuesse,

> saluo la alteración, que tú me causaste con la demanda, que sospeché de parte de aquel cauallero Calisto, quando me pediste la oración. (Auto X)

Y de la enfermedad de amores, Melibea llegará al suicidio amoroso, siguiendo el modelo clásico de Dido o de Hero y Leandro y algunos casos de amores de la novela sentimental como el de la muerte de Leriano en *Cárcel de amor*:

> Pues ¿qué crueldad sería, padre mío, muriendo él despeñado, que viuiese yo penada? Su muerte combida a la mía, combídame e fuerça que sea presto, sin dilación, muéstrame que ha de ser despeñada por seguille en todo. No digan por mí: a muertos e a ydos... E assí contentarle he en la muerte, pues no tuue tiempo en la vida. ¡O mi amor e señor Calisto! (Auto XX)

A la pérdida del cuerpo ha de unirse en ambos casos la pérdida del alma, ya que mueren sin confesión. En el caso de Calisto, se reitera este hecho en el final del acto XIX y en el XX. Así lo manifiesta Melibea al relatar su muerte:

> Cortaron las hadas sus hilos, cortáronle sin confessión su vida, cortaron mi esperança, cortaron mi gloria, cortaron mi compañía. (Auto XX)

En el caso de Melibea, tal hecho no se subraya, ya que su muerte se produce a la vista de todos, haciendo un acto moralmente reprensible y condenado por la moral religiosa y social de la época, como es matarse por su propia mano. Santo Tomás de Aquino había señalado cómo el suicidio era un acto contra la ley natural, contra Dios y, siguiendo a Aristóteles, causante de un perjuicio a la sociedad por lo que era un pecado que suponía la condena eterna ya que no daba tiempo a una penitencia que expiase su ofensa a Dios, a la comunidad y a uno mismo. No obstante, Melibea, en un gesto propio de la piedad femenina de la época, termina muriendo con una última invocación a Dios ("A él ofrezco mi ánima") que no supone un arrepentimiento suficiente como para lograr la absolución por la maldad intrínseca de su acto. En todo caso, Rojas no subraya en su muerte la condena eterna que supone morir sin confesión, como sí lo hace en la muerte de Calisto.

Por último, el amor desbocado supone la pérdida de la hacienda de Calisto, tal y como subraya en los monólogos de los actos XIII ("¡Y en qué anda mi hazienda de mano en mano y mi nombre de lengua en lengua!") y XIV ("agora que veo la mengua de mi casa, la falta de mi servicio, la perdición de mi patrimonio, la infamia que tiene mi persona que de la muerte de mis criados se ha seguido"). Y también la de Melibea, en la que, si no se ha perdido el patrimonio, se ha perdido la honra:

> Vencida de su amor, dile entrada en tu casa. Quebrantó con escalas las paredes de tu huerto, quebrantó mi propósito. Perdí mi virginidad. (Auto XX)

Y se ha perdido la continuidad del linaje dejando sin sentido la vida de sus padres:

> ¡O duro coraçón de padre! ¿Cómo no te quiebras de dolor, que ya quedas sin tu amada heredera? ¿Para quien edifiqué torres?¿Para quien adquirí honrras? ¿Para quien planté árboles? ¿Para quien fabriqué nauíos? (Auto XXI)

B. Los errores de Calisto

A lo largo de la obra se especifica la responsabilidad de este comportamiento errado de los protagonistas por su sujeción a la pasión amorosa. En el caso de Calisto, Fernando de Rojas ha de partir del pie forzado que le da el antiguo autor. Este autor pretende realizar una comedia humanística de enredo terenciano. Por ello, caracteriza a su enamorado con el realismo de la convención amorosa de su época: la pasión cantada en la poesía cancioneril. Y continúa su trama recurriendo al obligado enredo del engaño de la amada mediante el recurso a una tercera, tal y como le propone Sempronio:

> SEMPRONIO. E porque no te desesperes, yo quiero tomar esta empresa de complir tu desseo.
>
> CALISTO. ¡O! ¡Dios te dé lo que desseas! ¡Qué glorioso me es oyrte; avnque no espero que lo has de hazer!
>
> SEMPRONIO. Antes lo haré cierto.
>
> CALISTO. Dios te consuele. El jubón de brocado, que ayer vestí, Sempronio, vistétele tú.
>
> SEMPRONIO. Prospérete Dios por este e por muchos más, que me darás. De la burla yo me lleuo lo mejor. Con todo, si destos aguijones me da, traérgela he hasta la cama. ¡Bueno ando! Házelo esto, que me dio mi amo; que, sin merced, impossible es obrarse bien ninguna cosa.
>
> CALISTO. No seas agora negligente.
>
> SEMPRONIO. No lo seas tú, que impossible es fazer sieruo diligente el amo perezoso.
>
> CALISTO. ¿Cómo has pensado de fazer esta piedad?
>
> SEMPRONIO. Yo te lo diré. Días ha grandes que conosco en fin desta vezindad vna vieja barbuda, que se dize Celestina hechicera, astuta, sagaz en quantas maldades ay. Entiendo que passan de cinco mill virgos los que se han hecho e deshecho por su autoridad en esta cibdad. A las duras peñas promouerá e prouocará a luxuria, si quiere.
>
> CALISTO. ¿Podríala yo fablar?
>
> SEMPRONIO. Yo te la traeré hasta acá. Por esso, aparéjate, seyle gracioso, seyle franco. Estudia, mientra vo yo, de le dezir tu pena tan bien como ella te dará el remedio. (Auto I)

Es digno de observación el contraste de estilo y tono entre el comienzo de la obra propio de una novela sentimental o de la poesía cancioneril y la proposición del engaño terenciano en el que el sentimiento amoroso es mera pasión sexual ("traérgela he hasta la cama") y donde el personaje de la tercera es una vétula engañadora y perversa incompatible con la idealización del servicio de amores que exige el amor cancioneril ("Celestina hechicera, astuta, sagaz en quantas maldades ay"). Del amor cortés se ha pasado al amor sexual ("A las duras peñas promouerá e prouocará a luxuria, si quiere") en una clara violación del servicio de amores que exige que el amante mantenga su firmeza ante el rechado de la dama asumiendo su penar. Calisto, incurriendo en un claro error literario –forzado por el antiguo autor– sustituye al servicio amoroso por el engaño terenciano propio del género de comedia humanística.

En su continuación, Fernando de Rojas es consciente de la contradicción que se da entre las dos convenciones literarias: la caracterización de Calisto como amante cancioneril y su protagonismo como engañador terenciano. Por ello, se ve en la obligación de justificar en el auto

segundo por qué recurre a la tercería para su pretendido servicio de amores a Melibea:

> quiero que sepas que, quando ay mucha distancia del que ruega al rogado o por grauedad de obediencia o por señorío de estado o esquiuidad de género, como entre ésta mi señora e mí, es necessario intercessor o medianero, que suba de mano en mano mi mensaje hasta los oydos de aquella a quien yo segunda vez hablar tengo por impossible. E pues que así es, dime si lo fecho aprueuas. (Auto II)

Junto al error literario, Calisto incurre en un grave error social. ¿Cómo ha de satisfacer honradamente un noble sus pasiones y sentimientos amorosos? A través del matrimonio. ¿Por qué no pretende Calisto casarse con Melibea? Melibea está soltera y, cuando sus padres piensan en casarla, le dejan libertad de elección:

> PLEBERIO. Pues, ¿qué te parece, señora muger? ¿Deuemos hablarlo a nuestra hija, deuemos darle parte de tantos como me la piden, para que de su voluntad venga, para que diga quál le agrada? Pues en esto las leyes dan libertad a los hombres e mugeres, avnque estén so el paterno poder, para elegir. (Auto XVI)

Y Calisto, frente a algunos reparos que ha querido poner parte de la crítca, reúne los requisitos para solicitar su mano, tal y como pregona Melibea al lamentar su pérdida:

> Muchos días son passados, padre mío, que penaua por amor vn cauallero, que se llamaua Calisto, el qual tú bien conosciste. Conosciste assimismo sus padres e claro linaje: sus virtudes e bondad a todos eran manifiestas. (Auto XX)

La razón primera de renunciar a la vía sacramental la da la convención literaria de la que parte el antiguo autor: la comedia terenciana. Esta comedia es la dramatización de un engaño de amores, sin él no hay trama. Rojas está obligado a seguirlo y lo hace, pero insistiendo en lo inapropiado de su comportamiento, a través de los reiterados avisos de Pármeno:

> PÁRMENO. Digo, señor, que yrían mejor empleadas tus franquezas en presentes e seruicios a Melibea, que no dar dineros aquella, que yo me conozco e, lo que peor es, fazerte su catiuo.
>
> CALISTO. ¿Cómo, loco, su catiuo?
>
> PÁRMENO. Porque a quien dizes el secreto, das tu libertad (Auto II)
>
> PÁRMENO. Sálgome fuera, Sempronio. Ya no digo nada; escúchatelo tú todo. Si este perdido de mi amo no midiesse con el pensamiento quantos pasos ay de aquí a casa de Melibea e contemplasse en su gesto e considerasse cómo estaría haviniendo el hilado, todo el sentido puesto e ocupado en ella, él vería que mis consejos le eran más saludables, que estos engaños de Celestina. (Auto VI)

Lo mismo ocurre con el comportamiento de Melibea, duramente criticado por Tristán cuando ella se lamenta por la virtud perdida y la deshonra hallada en su entrega amorosa a Calisto:

> MELIBEA. ¡O mi vida e mi señor! ¿Cómo has quisido que pierda el nombre e corona de virgen por tan breue deleyte? ¡O pecadora de mi madre, si de tal cosa fueses sabidora, cómo tomarías de grado tu muerte e me la darías a mí por fuerça! ¡Cómo serías cruel verdugo de tu propia sangre! ¡Cómo sería yo fin quexosa

de tus días! ¡O mi padre honrrado, cómo he dañado tu fama e dado causa e lugar a quebrantar tu casa! ¡O traydora de mí, cómo no miré primero el gran yerro que seguía de tu entrada, el gran peligro que esperaua!

SOSIA. ¡Ante quisiera yo oyrte esos miraglos! Todas sabes essa oración, después que no puede dexar de ser hecho. ¡E el bouo de Calisto, que se lo escucha! (Auto XIV)

La explicación de estos comportamientos errados viene dada por la enajenación que los protagonistas tienen por el amor. Su locura de amores hace que su comportamiento imcumpla sus obligaciones morales y sociales. En varios lugares de la obra Rojas subraya cómo el amor enajena a sus servidores y les esclaviza la voluntad. Calisto avisa a Patronio: "Pues sabe que esta mi pena y flutuoso dolor no se rige por razón, no quiere avisos, carece de consejos" (Acto II). Al igual ocurre con Melibea, quien avisa a su afligido padre: "Porque, quando el coraçón está embargado de passión, están cerrados los oydos al consejo e en tal tiempo las frutuosas palabras, en lugar de amansar, acrecientan la saña" (Auto XX). ¿Pero, por qué los protagonistas entregan su voluntad al amor?

La respuesta a esta pregunta muestra la maestría literaria de Rojas que hace responsable directo del error moral a Calisto y a Melibea víctima del engaño urdido a través de Celestina. Calisto se deja dominar por la pasión amorosa por su egoísmo, que a lo largo de la obra va dominando a la *religio amoris* con la que lo caracteriza el primer autor. Calisto en todo momento, según subraya Fernando de Rojas, es consciente de anteponer su pasión amorosa al interés de terceros o al cumplimiento de sus propias obligaciones. De esta manera, antepone su deseo a la seguridad de la tercera:

CALISTO. Tú, Pármeno, ¿qué te parece de lo que oy ha pasado? Mi pena es grande, Melibea alta, Celestina sabia e buena maestra destos negocios. No podemos errar. Tú me la has aprouado con toda tu enemistad. Yo te creo. Que tanta es la fuerça de la verdad, que las lenguas de los enemigos trae a sí. Assí que, pues ella es tal, mas quiero dar a ésta cient monedas, que a otra cinco.

[...]

CALISTO. ¡Assí, Pármeno, di más deso, que me agrada! Pues mejor me parece, quanto más la desalabas. Cumpla comigo e emplúmenla la quarta. Desentido eres, sin pena hablas: no te duele donde a mí, Pármeno. (Auto II).

Tampoco le duelen prendas al tener que pagar con la vida de sus criados el gozo de sus amores, como critican Tristán y Sosia en el auto XIV:

SOSIA. Para con tal joya quienquiera se ternía manos; pero con su pan se la coma, que bien caro le cuesta: dos moços entraron en la salsa destos amores.

TRISTÁN. Ya los tiene oluidados. ¡Dexaos morir siruiendo a ruynes, hazed locuras en confiança de su defensión! Viuiendo con el Conde, que no matase al hombre, me daua mi madre por consejo. Veslos a ellos alegres e abraçados e sus seruidores con harta mengua degollados. (Auto XIV)

Ni repara en incumplir sus obligaciones que como noble tiene en defensa de su honra y patrimonio:

CALISTO. ¡O día de congoxa! ¡O fuerte tribulación! ¡E en qué anda mi hazienda de mano en mano e mi nombre de lengua en lengua! Todo será público quanto con ella e con ellos hablaua, quanto de mí sabían, el negocio en que andauan. No osaré salir ante gentes. ¡O pecadores de mancebos, padecer por tan súpito desastre! ¡O mi gozo, cómo te vas diminuiendo! Prouerbio es antigo, que de muy alto grandes caydas se dan. Mucho hauía anoche alcançado; mucho tengo oy perdido. Rara es la bonança en el piélago. Yo estaua en título de alegre, si mi ventura quisiera tener quedos los ondosos vientos de mi perdición. ¡O fortuna, quánto e por quántas partes me has combatido! Pues, por más que sigas mi morada e seas contraria a mi persona, las aduersidades con ygual ánimo se han de sofrir e en ellas se prueua el coraçón rezio o flaco. No ay mejor toque para conoscer qué quilates de virtud o esfuerço tiene el hombre. Pues por más mal e daño que me venga, no dexaré de complir el mandado de aquella por quien todo esto se ha causado. Que más me va en conseguir la ganancia de la gloria que espero, que en la pérdida de morir los que murieron. Ellos eran sobrados e esforzados: agora o en otro tiempo de pagar hauían. La vieja era mala e falsa, según parece que hazía trato con ellos e assí que riñieron sobre la capa del justo. Permissión fue diuina que assí acabasse en pago de muchos adulterios, que por su intercessión o causa son cometidos. Quiero hazer adereçar a Sosia e a Tristanico. Yrán comigo este tan esperado camino. Lleuarán escalas, que son muy altas las paredes. Mañana haré que vengo de fuera, si pudiere vengar estas muertes; si no, pagaré mi inocencia con mi fingida absencia o me fingiré loco, por mejor gozar deste sabroso deleyte de mis amores, como hizo aquel gran capitán Ulixes por euitar la batalla troyana e holgar con Penélope su muger. (Auto XIII)

Ni siquiera su egoísmo amoroso respeta a su bien más preciado, la voluntad y la honra de su amada Melibea:

MELIBEA. Señor mío, pues me fié en tus manos, pues quise complir tu voluntad, no sea de peor condición por ser piadosa, que si fuera esquiua e sin misericordia; no quieras perderme por tan breue deleyte e en tan poco espacio. Que las malfechas cosas, después de cometidas, más presto se pueden reprehender que emendar. Goza de lo que yo gozo, que es ver e llegar a tu persona; no pidas ni tomes aquello que, tomado, no será en tu mano boluer. Guarte, señor, de dañar lo que con todos tesoros del mundo no se restaura.

CALISTO. Señora, pues por conseguir esta merced toda mi vida he gastado, ¿qué sería, quando me la diessen, desechalla? Ni tú, señora, me lo mandarás ni yo podría acabarlo comigo. No me pidas tal couardía. No es fazer tal cosa de ninguno, que hombre sea, mayormente amando como yo. Nadando por este fuego de tu desseo toda mi vida, ¿no quieres que me arrime al dulce puerto a descansar de mis passados trabajos?

MELIBEA. Por mi vida, que avnque hable tu lengua quanto quisiere, no obren las manos quanto pueden. Está quedo, señor mío. Bástete, pues ya soy tuya, gozar de lo esterior, desto que es propio fruto de amadores; no me quieras robar el mayor don, que la natura me ha dado. Cata que del buen pastor es propio tresquillar sus ouejas e ganado; pero no destruyrlo y estragarlo.

CALISTO. ¿Para qué, señora? ¿Para que no esté queda mi passión? ¿Para penar de nueuo? ¿Para tornar el juego de comienço? Perdona, señora, a mis desuergonçadas manos, que jamás pensaron de tocar tu ropa con su indignidad e poco merecer; agora gozan de llegar a tu gentil cuerpo e lindas e delicadas carnes. (Auto XIV)

Por ello su gloria y su paraíso, la razón de su vida, es gozar permanentemente de los favores de su amada, sin atender a otras atenciones, obligaciones u oficios:

> *E puesto caso que assí no fuesse, puesto caso que no echasse lo passado a la mejor parte, acuérdate, Calisto, del gran gozo passado. Acuérdate de tu señora e tu bien todo. E pues tu vida no tienes en nada por su seruicio, no has de tener las muertes de otros, pues ningún dolor ygualará con el rescebido plazer.*
>
> *¡O mi señora e mi vida! Que jamás pensé en absencia offenderte. Que paresce que tengo en poca estima la merced, que me has hecho. No quiero pensar en enojo, no quiero tener ya con la tristeza amistad. ¡O bien sin comparación! ¡O insaciable contentamiento! ¿E quándo pidiera yo más a Dios por premio de mis méritos, si algunos son en esta vida, de lo que alcançado tengo? ¿Por qué no estoy contento? Pues no es razón ser ingrato a quien tanto bien me ha dado. ¡Quiérolo conocer, no quiero con enojo perder mi seso, porque perdido no cayga de tan alta possessión! No quiero otra honrra; ni otra gloria, no otras riquezas, no otro padre ni madre, no otros deudos no parientes. De día estaré en mi cámara, de noche en aquel parayso dulce, en aquel alegre vergel, entre aquellas suaues plantas e fresca verdura.* (Auto XIV)

C. La magia y Melibea

Por su parte, Melibea cambia del rechazo inicial con el que la caracteriza el antiguo autor a corresponder ciegamente el amor de Calisto con una pasión irrefrenable por razones ajenas a su voluntad y, por ello, sin responsabilidad moral directa. La crítica ha señalado cómo la magia era el móvil del cambio de comportamiento en Melibea. La realización de un conjuro explica la evolución contradictoria y rápida de Melibea y la falta de prevención de su madre, así como la admisión de su muerte de amores sin conflicto con la ortodoxia religiosa. Esta utilización de la magia coincide con la mentalidad de la época. El manual más extendido en Occidente para la persecución de la brujería fue el *Malleus maleficarum* de 1485. La seducción de la joven por medio de la magia de la alcahueta cuenta con precedentes literarios como el de la aventura de la dueña joven en el *Libro de buen amor*. Por ello, no extraña que recurra a este móvil Fernando de Rojas para explicar de manera verosímil para sus lectores el súbito y radical cambio de comportamiento de su personaje. Y así lo muestra explícitamente en la escena del conjuro con la que se cierra el auto tercero:

> Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro [...] por la áspera ponçoña de las bíuoras, de que este azeyte fue hecho, con el qual vnto este hilado: vengas sin tardança a obedescer mi voluntad e en ello te embueluas e con ello estés sin vn momento te partir, hasta que Melibea con aparejada oportunidad que aya, lo compre e con ello de tal manera quede enredada que, quanto más lo mirare, tanto más su coraçon se ablande a conceder mi petición, e se le abras e lastimes de crudo e fuerte amor de Calisto, tanto que, despedida toda honestidad, se descubra a mí e me galardone mis passos e mensaje. (Auto III)

Cabe observar en la cita cómo Rojas motiva la falta de decoro de Melibea (“despedida de toda honestidad”) y su cambio de amada ingrata a enferma de amores (“lastimes de crudo y fuerte amor de Calisto”), extremos ambos que se producen a partir del auto décimo. Este conjuro, según el *Maleus malleficarum*, responde a la *philocaptio*, que consiste en suscitar una violenta pasión amorosa hacia una persona en la voluntad del hechizado.

En la tensa conversación del auto cuarto entre Melibea y Celestina, en la que esta realiza su tercería, la bruja alcahueta ha de recurrir a la magia en su defensa mediante varios apartes:

> CELESTINA. (Aparte.) Por aquí anda el diablo aparejando oportunidad, arreziando el mal a la otra. ¡Ea!, buen amigo, ¡tener rezio! Agora es mi tiempo o nunca. No la dexes, llēuamela de aquí a quien digo.
>
> [...]
>
> MELIBEA. ¡Ya, ya, ya! Buena vieja, no me digas más, no pases adelante. ¿Esse es el doliente por quien has fecho tantas premissas en tu demanda? ¿Por quien has venido a buscar la muerte para ti? ¿Por quien has dado tan dañosos passos, desuergonçada barvuda? ¿Qué siente esse perdido, que con tanta passión vienes? De locura será su mal. ¿Qué te parece? ¡Si me fallaras sin sospecha desse loco, con qué palabras me entrauas! No se dize en vano que el más empezible miembro del mal hombre o muger es la lengua. ¡Quemada seas, alcahueta falsa, hechizera, enemiga de onestad, causadora de secretos yerros! ¡Jesú, Jesú! ¡Quítamela, Lucrecia, de delante, que me fino, que no me ha dexado gota de sangre en el cuerpo! Bien se lo mereçe esto e más, quien a estas tales da oydos. Por cierto, si no mirasse a mi honestidad e por no publicar su osadía desse atreuido, yo te fiziera, maluada, que tu razón e vida acabaran en vn tiempo.
>
> CELESTINA. (Aparte.) ¡En hora mala acá vine, si me falta mi conjuro! ¡Ea pues!: bien sé a quien digo. ¡Ce, hermano, que se va todo a perder! (Auto IV)

Un jurista como Fernando de Rojas necesita la confesión y el testimonio para asegurar que el hecho se ha producido. Y así lo incluye en la obra subrayando la realización y efectos de la *philocaptio*. Celestina confiesa, en el acto quinto la realización y la eficacia de su hechizo:

> ¡O rigurosos trances! ¡O cruda osadía! ¡O gran sofrimiento! ¡E qué tan cercana estuue de la muerte, si mi mucha astucia no rigera con el tiempo las velas de la petición! ¡O amenazas de donzella braua! ¡O ayrada donzella! ¡O diablo a quien yo conjuré! ¿Cómo compliste tu palabra en todo lo que te pedí? En cargo te soy. Assí amansaste la cruel hembra con tu poder e diste tan oportuno lugar a mi habla quanto quise, con la absencia de su madre. ¡O vieja Celestina! ¿Vas alegre? Sábete que la meytad está hecha, quando tienen buen principio las cosas. ¡O serpentino azeyte! ¡O blanco filado! ¡Cómo os aparejastes todos en mi fauor! ¡O!, ¡yo rompiera todos mis atamiento hechos e por fazer ni creyera en yeruas ni piedras ni en palabras! (Auto V)

El testimonio del hechizo lo aporta Lucrecia al señalar en el auto décmino "El seso tiene perdido mi señora. Gran mal es este. Catiuádola ha esta hechizera" (Auto X). En iguales términos se expresaba Juan Ruiz el *Libro de buen amor* al decir de Trotaconventos. "Començó a encatalla" (916a) o "Encantóla de guisa que la enveleñó" (918a).

La propia Melibea, sin ser consciente de su denuncia, en el momento final de su enajenación amorosa reconoce ante su padre la responsabilidad de Celestina en su pasión:

> Era tanta su pena de amor e tan poco el lugar para hablarme, que descubrió su passión a vna astuta e sagaz muger, que llamauan Celestina. La qual, de su parte venida a mí, sacó mi secreto amor de mi pecho. Descubría a ella lo que a mi querida madre encobría. Touo manera cómo ganó mi querer, ordenó cómo su desseo e el mío houiessen efeto. (Auto XX)

Celestina "touo manera" de ganar el querer y la voluntad de Melibea, loca de amor, no por el deseo de su voluntad, sino por el efecto de la magia que sobre ella ejerce la vieja alcahueta. Con ello, Rojas la hace víctima del engaño urdido por el egoísmo amoroso de Calisto y por la codicia de Celestina.

D. La condena jurídica, principio estructurador de *La Celestina*

La Celestina tiene una simetría causal entre su comienzo y su final: el amor hace arrancar la obra en la que ha de verse "la grandeza de Dios":

> CALISTO. En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.
>
> MELIBEA. ¿En qué, Calisto?
>
> CALISTO. En dar poder a natura que de tan perfeta hermosura te dotasse e facer a mí inmérito tanta merced que verte alcançasse e en tan conueniente lugar, que mi secreto dolor manifestarte pudiesse. Sin dubda encomparablemente es mayor tal galardón, que el seruicio, sacrificio, deuoción e obras pías, que por este lugar alcançar tengo yo a Dios offrescido, ni otro poder mi voluntad humana puede conplir. ¿Quién vido en esta vida cuerpo glorificado de ningún hombre, –como agora el mío? (Auto I)

El amor la concluye habiendo destrozado a quien se relacionó con él. Por ello la gloria de la religión del amor solo consiste en un valle de lágrimas:

> Del mundo me quexo, porque en sí me crió, porque no me dando vida, no engendrara en él a Melibea, no nascida no amara, no amando cessara mi quexosa e desconsolada postrimería. ¡O mi compañera buena! ¡O mi hija despedaçada! ¿Por qué no quesiste que estoruasse tu muerte? ¿Por qué no houiste lástima de tu querida e amada madre? ¿Por qué te mostraste tan cruel con tu viejo padre? ¿Por qué me dexaste, quando yo te havía de dexar? ¿Por qué me dexaste penado? ¿Por qué me dexaste triste e solo in hac lachrymarum valle? (Auto XXI)

El resultado de la historia de amores no ha sido otro que la muerte como realidad experimentada del servicio de amores frente a la idealizada muerte de amores cancioneril, tal como ya había anticipado *Cárcel de amor*:

> ¿En qué pararon tus siruientes e sus ministros? La falsa alcahueta Celestina murió a manos de los más fieles compañeros, que ella para su seruicio enponçoñado, jamás halló. Ellos murieron degollados. Calisto, despeñado. Mi triste hija quiso tomar la misma muerte por seguirle. Esto todo causas. Dulce nombre te dieron; amargos hechos hazes. (Auto XXI).

Estas palabras puestas en boca de Pleberio esconden una condena moral y literaria de todos aquellos que, al amparo del amor, han vulnerado el código moral de la Castilla del XV. Como jurista, Fernando de Rojas va a ser inmisericorde en su condena, tras demostrar sobradamente en la obra su culpabilidad. A este efecto, Celestina y sus más fieles compañeros son culpables del engaño terenciano de Melibea y de Calisto, aprovechándose de este último, encareciendo sus servicios y muriendo por el pecado de codicia. Tal y como exige el derecho, Rojas aporta las pruebas de su iniquidad. Así, en el auto primero se ponen las bases del mal servicio de Celestina y Sempronio:

SEMPRONIO. Assí es. Calisto arde en amores de Melibea. De ti e de mí tiene necessidad. Pues juntos nos ha menester, juntos nos aprouechemos. Que conoscer el tiempo e vsar el hombre de la oportunidad hace los hombres prósperos.

CELESTINA. Bien has dicho, al cabo estoy. Basta para mí mescer el ojo. Digo que me alegro destas nuevas, como los cirujanos de los descalabrados. E como aquellos dañan en los principios las llagas e encarecen el prometimiento de la salud, así entiendo yo facer a Calisto. Alargarle he la certenidad del remedio, porque, como dizen, el esperança luenga aflige el coraçón e, quanto él la perdiere, tanto gela promete. ¡Bien me entiendes! (Auto I)

La fidelidad inicial de Pármeno, también sucumbe a su codicia del amor de Areúsa, sumándose al engaño de su amo:

SEMPRONIO. Según tu opinión, sí es. Que yo te he oydo dar consejos vanos a Calisto e contradezir a Celestina en quanto habla e, por impedir mi prouecho e el suyo, huelgas de no gozar tu parte. Pues a las manos me has venido, donde te podré dañar e lo haré.

[...]

PÁRMENO. Que no me has dado lugar a poderte dezir quánto soy tuyo, quánto te he de fauorecer en todo, quánto soy arepiso de lo passado, quántos consejos e castigos buenos he recebido de Celestina en tu fauor e prouecho e de todos. Como, pues, este juego de nuestro amo e Melibea está entre las manos, podemos agora medrar o nunca.

SEMPRONIO. Bien me agradan tus palabras, si tales touiesses las obras, a las quales espero para auerte de creer. (Auto VIII)

Los hechos de Pármeno no desmentirán a sus palabras. Junto a Sempronio y Celestina, trabajará en su negocio, todos más atentos a su beneficio que a sus obligaciones con su amo, como ponen de manifiesto en la cobardía que muestran en su defensa:

PÁRMENO. Calla, hermano, que no me hallo de alegría. ¡Cómo le hize creer que por lo que a él cumplía dexaua de yr e era por mi seguridad! ¿Quién supiera así rodear su prouecho, como yo? Muchas cosas me verás hazer, si estás d' aquí adelante atento, que no las sientan todas personas, así con Calisto como con quantos en este negocio suyo se entremetieren. Porque soy cierto que esta donzella ha de ser para él ceuo de anzuelo o carne de buytrera, que suelen pagar bien el escote los que a comerla vienen.

SEMPRONIO. Anda, no te penen a ti essas sospechas, avnque salgan verdaderas. Apercíbete: a la primera boz que oyeres, tomar calças de Villadiego

PÁRMENO. Leydo has donde yo: en vn coraçón estamos. Calças traygo e avn borzeguíes de essos ligeros que tú dizes, para mejor huyr que otro. Plázeme que me has, hermano, auisado de lo que yo no hiziera de vergüença de ti. Que nuestro amo, si es sentido, no temo que se escapará de manos desta gente de Pleberio, para podernos después demandar cómo lo hezimos e incusarnos el huyr. (Auto XII)

Acabado el negocio, la codicia concertada de todos romperá el equilibrio de los compromisos y será la causa de su perdición, como adelanta Sempronio ante la actitud avariciosa de Celestina:

PÁRMENO. De la priessa, que la vieja tiene por yrse. No vee la hora que hauer despegado la cadena de casa. No puede creer que la

tenga en su poder ni que se la han dado de verdad. No se halla digna de tal don, tan poco como Calisto de Melibea.

SEMPRONIO. ¿Qué quieres que haga vna puta alcahueta, que sabe e entiende lo que nosotros nos callamos e suele hazer siete virgos por dos monedas, después de verse cargada de oro, sino ponerse en saluo con la possessión, con temor no se la tornen a tomar, después que ha complido de su parte aquello para que era menester? ¡Pues guárdese del diablo, que sobre el partir no le saquemos el alma! (Auto XI)

El amor que corrompe todo lo que toca ha corrompido a sus servidores más fieles haciéndoles perderse en la codicia de lo conseguido. Frente a promesas y acuerdos la avaricia hace a los servidores del engaño terenciano disputar a muerte por sus beneficios:

CELESTINA. Assí que, hijos, agora que quiero hablar con entramos, si algo vuestro amo a mí me dio, deués mirar que es mío; que de tu jubón de brocado no te pedí yo parte ni la quiero. Siruamos todos, que a todos dará, según viere que lo merescen. Que si me ha dado algo, dos vezes he puesto por él mi vida al tablero. Más herramienta se me ha embotado en su seruicio, que a vosotros, más materiales he gastado. Pues aués de pensar, hijos, que todo me cuesta dinero e avn mi saber, que no lo he alcançado holgando. De lo qual fuera buen testigo su madre de Pármeno. Dios aya su alma. Esto trabajé yo; a vosotros se os deue essotro. Esto tengo yo por oficio e trabajo; vosotros por recreación e deleyte. Pues assí, no aués vosotros de auer ygual galardón de holgar, que yo de penar. Pero avn con todo lo que he dicho, no os despidays, si mi cadena parece, de sendos pares de calças de grana, que es el ábito que mejor en los mancebos paresce. E si no, recebid la voluntad, que yo me callaré con mi pérdida. E todo esto, de buen amor, porque holgastes que houiesse yo antes el prouecho destos passos, que no otra. E si no os contentardes, de vuestro daño farés.

SEMPRONIO. No es esta la primera vez que yo he dicho quánto en los viejos reyna este vicio de cobdicia. Quando pobre, franca; quando rica, auarienta. Assí que aquiriendo cresce la cobdicia e la pobreza cobdiciando e ninguna cosa haze pobre al auariento, sino la riqueza. ¡O Dios, e cómo cresce la necessidad con la abundancia! ¡Quién la oyó esta vieja dezir que me lleuasse yo todo el prouecho, si quisiesse, deste negocio, pensando que sería poco! Agora, que lo vee crescido, no quiere dar nada, por complir el refrán de los niños, que dizen: de lo poco, poco; de lo mucho, nada.

PÁRMENO. Déte lo que prometió o tomémosselo todo. Harto te dezía yo quién era esta vieja, si tú me creyeras. (Auto XII)

La falta de honestidad, como en un caso juzgado de robo, merece el castigo de la justicia, por lo que Rojas no titubea y castiga literariamente a sus personajes con una muerte infamante. Celestina, acuchillada sin confesión, y ellos degollados por la justicia.

En su condena jurídica, Rojas prueba sus asertos mediante el encadenamiento argumental (y con ello lógico) de sus muertes. La causante del engaño, y máxima responsable mediante sus hechizos y dobleces, es la primera en morir. Quienes le han ayudado traicionando la confianza de su señor, la siguen como consecuencia de la muerte de la primera. Tras ello, el pecado de la pasión, la lujuria, será castigado con la muerte de los amantes. Despeñado el primero, de manera

azarosa y ciega: quien no ve y es incapaz de regir su mundo personal y social, ajeno a toda norma moral, no ha de ver la escala en la que pisa y termina despeñado como lo lamenta su fiel Tristán:

> ¡O mi señor e mi bien muerto! ¡O mi señor despeñado! ¡O triste muerte sin confessión! Coge, Sosia, essos sesos de essos cantos, júntalos con la cabeça del desdichado amo nuestro. ¡O día de aziago! ¡O arrebatado fin! (Auto XIX)

No deja de ser significativo el motivo de los "sessos" que pierde Calisto en la caída, ya que por no tenerlos a lo largo de la obra ha sido condenado por el severo jurista moral que es Rojas.

Y cada causa tiene su consecuencia. Si el amor necesita un agente, Celestina, que apoyada en el engaño y la codicia merece la muerte, el amor también necesita un sujeto que empujado por el egoísmo de su desordenada pasión es ajusticiado por la justicia poética del autor. Su muerte, como la de la Celestina, tendrá otra consecuencia nefasta: la muerte de Melibea. En este caso, como ocurre en la primera serie de muertes, Rojas es menos severo en su condena. Pármeno y Sempronio mueren respondiendo a la avaricia desmedida de Celestina, auténtica culpable de la tragedia; Melibea muere fruto del engaño de Calisto y las artes de Celestina, despojada de su voluntad por un hechizo que la enloquece de amores. Por ello su suicidio amoroso se consiente, dentro de una tradición literaria anterior, y no se insiste en su muerte sin confesión (lo que supone una condena no solo temporal sino eterna). De hecho, Rojas exculpa a Melibea de su acción, aunque no deja de condenarla a la muerte por la gravedad de sus actos:

> Tú, Señor, que de mi habla eres testigo, ves mi poco poder, ves quán catiua tengo mi libertad, quán presos mis sentidos de tan poderoso amor del muerto cauallero, que priua al que tengo con los viuos padres. (Auto XX)

Y hay otros personajes condenados. La obra, como indica en su título "contiene, demás de su agradable y dulce estilo, avisos muy necessarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas", ello comporta la necesaria condena de Celestina y los criados, censurando su inmoralidad. Pero en su incipit precisará que está compuesta "en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos de su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dizen ser su dios", causa de la muerte de Calisto y consecuencia de ella, la de Melibea. Y termina precisando el incipit que "Así mismo fecha en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes". ¿Hacia quiénes van dirigidos estos avisos de los engaños de alcahuetas y malos sivientes? Hacia los últimos condenados en *La Celestina:* los padres de Melibea que no han sabido guardar su honor, manteniendo en su casa una criada infiel (Lucrecia), dejando que Celestina (a quien conocían por ser su antigua vecina) entre en su casa, no casando a su hija cuando debían (como manifiestan en el auto XVI) y no advirtiendo los encuentros amorosos en su propia casa como se escenifica en el auto duodécimo. Este comportamiento negligente, que no doloso, merece una condena literaria, pero menor que la muerte eterna (Celestina y Calisto) o la muerte sin determinar su condenación (Pármeno, Sempronio y Melibea). En su caso solo queda el dolor y la soledad de su vida tras la muerte de su hija y heredera:

> Ay, ay, noble muger! Nuestro gozo en el pozo. Nuestro bien todo es perdido. ¡No queramos más biuir! E porque el incogitado dolor te dé más pena, todo junto sin pensarle, porque más presto vayas al sepulcro, porque no llore yo solo la pérdida dolorida de entramos,

> ves allí a la que tú pariste e yo engendré, hecha pedaços. La causa supe della; más la he sabido por estenso desta su triste siruienta. Ayúdame a llorar nuestra llagada postremería. ¡O gentes, que venís a mi dolor! ¡O amigos e señores, ayudáme a sentir mi pena! ¡O mi hija e mi bien todo! Crueldad sería que viua yo sobre ti. Más dignos eran mis sesenta años, de la sepultura, que tus veynte. Turbose la orden del morir con la tristeza, que te aquexaua. ¡O mis canas, salidas para auer pesar! Mejor gozara de vosotras la tierra, que de aquellos ruuios cabellos, que presentes veo. Fuertes días me sobran para viuir; ¿quexarme he de la muerte? ¿Incusarle he su dilación? Quanto tiempo me dexare solo después de ti, fálteme la vida, pues me faltó tu agradable compañía. (Auto XXI)

Esta condena moral, realizada desde la causalidad jurídica de hechos probados y condenas correspondientes, se refuerza con la incorporación de los cinco nuevos autos de la *Tragicomendia* que conforman el *Tratado de Centurio*. En ellos la dos series de muertes vinculadas temáticamente por su relación con el amor (las de Celestina y los criados y las de Calisto y Melibea) se van a relacionar con una causalidad jurídica siendo las primeras la causa de las últimas. Con ello la sucesión de muertes se articula como causalidad: por morir Celestina y los criados, morirán Calisto y Melibea. Por atender al ruido en la calle provocado por Traso, por encargo de Centurio quien a su vez asumió la venganza que Areúsa quería hacer de la muerte de Celestina y los criados, Calisto cae despeñado. Con ello las primeras muertes provocan las segundas, no siendo un mero efecto del azar la muerte que castiga la inmoralidad de los amantes. Así mismo, el jurista advierte que no ha justificado suficientemente la condena moral del loco amor de Calisto, pues nada se sabe de las causas que le han llevado a no solicitar a Melibea en matrimonio. ¿Era ello imposible? El añadido auto XVI señala claramente cómo esa vía hubiese sido posible y solo el egoísmo pasional de Calisto y la negligencia de los padres de Melibea lo había impedido. Por ello, merecen la condena moral que el jurista Fernando de Rojas les impone transformando la *Comedia* del primer autor que supondría un final feliz en la *Tragicomedia* de finales desastrados.

3. EL ARTE LITERARIO DE *LA CELESTINA*

3.1. Estilo y técnicas dramáticas de *La Celestina*

A. Unidades dramáticas y representación

Como ya hemos señalado, Rojas utiliza como unidad dramática el auto. Por su extensión, parece una unidad arbitraria, aunque, salvo el primero, responde a una unidad temática, similar a la de los capítulos de la prosa (vid. & VIII.2.1.a). En su desarrollo no hay escenas, ya que cada auto se desarrolla de forma continua sin separación alguna en su diálogo. La unidad actual de escenas tiene que ver con el teatro representado, pues la determina la entrada de nuevos personajes. En la recepción de *La Celestina* ello no es perceptible, pues, según indican Rojas y Alonso de Poaza la obra se difunde mediante la lectura en voz alta:

> Assí que quando diez personas se juntaren a oír esta comedia, en quien quepa esta differencia de condiciones, como suele acaescer (*Prólogo*)

> *Dize el modo que se ha de tener leyendo esta tragicomedia*
> Si amas y quieres a mucha atención
> leyendo a Calisto mouer los oyentes,

cumple que sepas hablar entre dientes,
a vezes con gozo, esperança y passión,
a vezes ayrado con gran turbación.
Finge leyendo mil artes y modos,
pregunta y responde por boca de todos,
llorando y riyendo en tiempo y sazón. (*Alonso de Proaza*, IV)

Por ello, Rojas confunde la *çena* con el *auto* en la *Tragicomedia*: "*E porque conozcays dónde comiençan mis maldoladas razones, acordé que todo lo del antiguo auctor fuesse sin diuisión en vn aucto o cena*" (*El autor a un su amigo*).

Diferente consideración merecen los argumentos en prosa que presenta *La Celestina*. El general, propio de la comedia terenciana y de la comedia humanística, es obra de Fernando de Rojas. No ocurre lo mismo con los argumentos de cada acto que son añadidos de los impresores, como denuncia el propio autor:

> *Que avn los impressores han dado sus punturas, poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada aucto, narrando en breue lo que dentro contenía: vna cosa bien escusada según lo que los antiguos scriptores vsaron. (Prólogo)*

Al no estar destinada a la representación, *La Celestina* se desarrolla en una multiplicidad de escenarios urbanos (propios de las comedias terencianas y humanistas), interiores (casas de Calisto, Melibea, Celestina y Areúsa) y exteriores (calle). Su acción se enmarca en una ciudad castellana de la época voluntariamente indeterminada. Los escenarios no se indican de manera expresa, sino que se deducen del diálogo de los personajes, como cabe observar en este fragmento en el que la acción pasa de la calle a casa de Areúsa y dentro de ella a una habitación en el segundo piso:

> CELESTINA. No tengo en mucho tu desconfiança, no me conosciendo ni sabiendo, como agora, que tienes tan de tu mano la maestra destas labores. Pues agora verás quánto por mi causa vales, quánto con las tales puedo, quánto sé en casos de amor. Anda passo. ¿Ves aquí su puerta? Entremos quedo, no nos sientan sus vezinas. Atiende e espera debaxo desta escalera. Sobiré yo a uer qué se podrá fazer sobre lo hablado e por ventura haremos más que tú ni yo traemos pensado.
>
> AREUSA. ¿Quién anda ay? ¿Quién sube a tal hora en mi cámara?
>
> CELESTINA. Quien no te quiere mal, cierto; quien nunca da passo, que no piense en tu prouecho; quien tiene más memoria de ti, que de sí mesma: vna enamorada tuya, avnque vieja.
>
> AREUSA. ¡Válala el diablo a esta vieja, con qué viene como huestantigua a tal hora! Tía, señora, ¿qué buena venida es esta tan tarde? Ya me desnudaua para acostar. (Auto VII)

Si bien la obra no está destinada a representarse, sino a leerse en voz alta, su carácter dramático es indiscutible ya que es una acción dialogada. Conocemos todo lo que hacen los personajes por indicaciones de su propio diálogo o porque otros personajes narran sus acciones. Ello es evidente en una situación tan dramática como es la muerte de Celestina, que imaginamos a través del vivo diálogo de sus personajes y en el relato posterior de Sosia:

> SEMPRONIO. Da bozes o gritos, que tú complirás lo que prometiste o complirán oy tus días.

ELICIA. Mete, por Dios, el espada. Tenle, Pármeno, tenle, no la mate esse desvariado.

CELESTINA. ¡Justicia!, ¡justicia!, ¡señores vezinos! ¡Justicia!, ¡que me matan en mi casa estos rufianes!

SEMPRONIO. ¿Rufianes o qué? Esperá, doña, hechizera, que yo te haré ir al infierno con cartas.

CELESTINA. ¡Ay, que me ha muerto! ¡Ay, ay! ¡Confessión, confessión!

PÁRMENO. Dále, dále, acábala, pues començaste. ¡Que nos sentirán! ¡Muera!, ¡muera! De los enemigos los menos.

CELESTINA. ¡Confessión!

ELICIA. ¡O crueles enemigos! ¡En mal poder os veais! ¡E para quién tovistes manos Muerta es mi madre e mi bien todo.

SEMPRONIO. ¡Huye!, ¡huye! Pármeno, que carga mucha gente. ¡Guarte!, ¡guarte!, que viene el alguazil.

PÁRMENO. ¡O pecador de mí!, que no ay por dó nos vamos, que está tomada la puerta.

SEMPRONIO. Saltemos destas ventanas. No muramos en poder de justicia.

PÁRMENO. Salta, que tras ti voy. (Acto XII)

****

SOSIA. Recuerda e leuanta, que si tú no buelues por los tuyos, de cayda vamos. Sempronio e Pármeno quedan descabeçados en la plaça, como públicos malhechores, con pregones que manifestauan su delito.

CALISTO. ¡O válasme Dios! ¿E qué es esto que me dizes? No sé si te crea tan acelerada e triste nueua. ¿Vístelos tú?

SOSIA. Yo los vi.

CALISTO. Cata, mira qué dizes, que esta noche han estado comigo.

SOSIA. Pues madrugaron a morir.

CALISTO. ¡O mis leales criados! ¡O mis grandes seruidores! ¡O mis fieles secretarios e consejeros! ¿Puede ser tal cosa verdad? ¡O amenguado Calisto! Desonrrado quedas para toda tu vida. ¿Qué será de ti, muertos tal par de criados? Dime, por Dios, Sosia, ¿qué fue la causa? ¿Qué dezía el pregón? ¿Donde los tomaron? ¿Qué justicia lo hizo?

SOSIA. Señor, la causa de su muerte publicaua el cruel verdugo a vozes, diziendo: Manda la justicia que mueran los violentos matadores.

CALISTO. ¿A quién mataron tan presto? ¿Qué puede ser esto? No ha quatro horas que de mí se despidieron. ¿Cómo se llamaua el muerto?

SOSIA. Señor, vna muger, que se llamaua Celestina.

CALISTO. ¿Qué me dizes?

SOSIA. Esto que oyes.

CALISTO. Pues si esso es verdad, mátame tú a mí, yo te perdono: que más mal ay, que viste ni puedes pensar, si Celestina, la de la cuchillada, es la muerta.

SOSIA. Ella mesma es. De más de treynta estocadas la vi llagada, tendida en su casa, llorándola vna su criada.

CALISTO. ¡O tristes moços! ¿Cómo yuan? ¿Viéronte? ¿Habláronte?

SOSIA. ¡O señor!, que, si los vieras, quebraras el coraçón de dolor. El vno lleuaua todos los sesos de la cabeça de fuera, sin ningún sentido; el otro quebrados entramos braços e la cara magullada. Todos llenos de sangre. Que saltaron de vnas ventanas muy altas por huyr del aguazil. E assí casi muertos les cortaron las cabeças, que creo que ya no sintieron nada. (Auto XIII)

Aunque no hay unidad de tiempo, la acción discurre en el menor tiempo posible en la *Comedia*, pues la *Tragicomedia*, por deseo de los lectores, dilata los encuentros de los amantes ("e hallé que querían que se alargasse en el processo de su deleite destos amantes, sobre lo qual fuy muy importunado"). Con ello la obra presenta una secuencia de acciones escasamente separadas en el tiempo: un mes de encuentros en la *Tragicomedia* ("Del qual deleytoso yerro de amor gozamos quasi vn mes", Auto XX); en la *Comedia* entre el primer encuentro y la entrega amorosa hay una sucesión temporal sin rupturas que se desarrolla en cinco días. El principio por el que se desarrolla la acción en *La Celestina* es el de su secuencia causal y no su límite temporal. Atendiendo a ello, cabe determinar el siguiente esquema temporal en la acción de la *Tragicomedia*:

- Actos I-XV: desarrollan de formas sucesiva su acción durante tres días y parte de otro de acción.
- Lapso de tiempo de un mes (tiempo implícito)
- Actos XVI-XXI: su acción sucesiva ocupa un día y parte de otro.

B. Diálogo dramático

Al ser *La Celestina* una acción dialogada sin presencia alguna de narrador ni apoyo en la kínesis de la representación, el diálogo es su exclusiva forma elocutiva y su única herramienta comunicativa. De ahí su riqueza y variedad. En la obra encontramos, al menos, cuatro tipos diferentes de diálogo, que suelen intercambiarse a lo largo de los actos, siendo pocos los actos que presentan cierta uniformidad en su desarrollo, como es el del acto veintiuno que es casi en exclusiva un largo parlamento de Pleberio.

En primer lugar, hay diálogos amplios en los que los personajes hacen largas intervenciones para argumentar sus posiciones o referir hechos o sentimientos. Este es el tipo de diálogo que domina en la obra. Es el caso de gran parte del acto décimo en el que se repoduce un diálogo suasorio entre Celestina y Melibea o del acto veinte en el que ella expone sus amores ocultos a su padre y expone su deseo de morir. En estos parlamentos suele un personajes destacar del resto, aunque en ocasiones la extensión de los parlamentos puede equilibrarse. Sirva de ejemplo el intercambio de parlamentos en los que Melibea descubre su recién nacida pasión amorosa a Celestina:

MELIBEA. Quebróse mi honestidad, quebróse mi empacho, afloxó mi mucha vergüença, e como muy naturales, como muy domésticos, no pudieron tan liuianamente despedirse de mi cara, que no lleuassen consigo su color por algún poco de espacio, mi fuerça, mi lengua e gran parte de mi sentido. ¡O!, pues ya, mi buena maestra, mi fiel secretaria, lo que tú tan abiertamente conoces, en vano trabajo por te lo encubrir. Muchos e muchos días son passados que esse noble cauallero me habló en amor. Tanto me fue entonces su habla enojosa, quanto, después que tú me le tornaste a nombrar, alegre. Cerrado han tus puntos mi llaga, venida soy en tu querer. En mi cordón le lleuaste embuelta la posesión de mi libertad. Su dolor de muelas era mi mayor tormento, su pena era la mayor mía. Alabo e loo tu buen sofrimiento, tu cuerda osadía, tu liberal trabajo, tus solícitos e

fieles passos, tu agradable habla, tu buen saber, tu demasiada solicitud, tu prouechosa importunidad. Mucho te deue esse señor e más yo, que jamás pudieron mis reproches aflacar tu esfuerço e perseverar, confiando en tu mucha astucia. Antes, como fiel seruidora, quando más denostada, más diligente; quando más disfauor, más esfuerço; quando peor respuesta, mejor cara; quando yo más ayrada, tú más humilde. Pospuesto todo temor, has sacado de mi pecho lo que jamás a ti ni a otro pensé descobrir.

CELESTINA. Amiga e señora mía, no te marauilles, porque estos fines con efecto me dan osadía a sofrir los ásperos e escrupulosos desuíos de las encerradas donzellas como tú. Verdad es que ante que me determinasse, assí por el camino, como en tu casa, estuue en grandes dubdas, si te descobriría mi petición. Visto el gran poder de tu padre, temía; mirando la gentileza de Calisto, osaua; vista tu discreción, me recelaua; mirando tu virtud e humanidad, me esforçaua. En lo vno fablaua el miedo e en lo otro la seguridad. E pues assí, señora, has quesido descubrir la gran merced, que nos has hecho, declara tu voluntad, echa tus secretos en mi regaço, pon en mis manos el concierto deste concierto. Yo daré forma cómo tu desseo e el de Calisto sean en breue complidos. (Auto X)

Más dinámico es el diálogo de replicas, en el que el personaje interviene brevemente en respuesta o pregunta a otro. Cuando se intercambian con rapidez estas intervenciones el ritmo del diálogo y de la acción crece. Obsérvese en el ejemplo anterior de la muerte de Celestina la brevedad e intensidad del diálogo compuesto por breves réplicas de los personajes que marcan la intensidad de la acción. En este otro ejemplo cabe observar cómo el rápido diálogo sobre los testigos y el diálogo entre ellos da testimonio del goce de Calisto y la deshonra de Melibea:

MELIBEA. Apártate allá, Lucrecia.

CALISTO. ¿Por qué, mi señora? Bien me huelgo que estén semejantes testigos de mi gloria.

MELIBEA. Yo no los quiero de mi yerro. Si pensara que tan desmesuradamente te auías de hauer comigo, no fiara mi persona de tu cruel conuersación.

SOSIA. Tristán, bien oyes lo que passa. ¡En qué términos anda el negocio!

TRISTÁN. Oygo tanto, que juzgo a mi amo por el más bienauenturado hombre que nasció. E por mi vida que, avnque soy mochacho, que diesse tan buena cuenta como mi amo.

SOSIA. Para con tal joya quienquiera se ternía manos; pero con su pan se la coma, que bien caro le cuesta: dos moços entraron en la salsa destos amores. (Auto XIV)

Tomado de la comedia humanística, es fundamental el uso del monólogo o soliloquio para conocer el pensamiento de los personajes. Varios son los molốgos del texto, sirva de ejemplo el soliloquio que expresa los miedos y reticencias de Celestina al iniciar su tercería:

CELESTINA. Agora, que voy sola, quiero mirar bien lo que Sempronio ha temido deste mi camino. Porque aquellas cosas, que bien no son pensadas, avnque algunas vezes ayan buen fin, comúnmente crían desuariados efetos. Assí que la mucha especulación nunca carece de buen fruto. Que, avnque yo he dissimulado con él, podría ser

que, si me sintiessen en estos passos de parte de Melibea, que no pagasse con pena, que menor fuesse que la vida, o muy amenguada quedasse, quando matar no me quisiessen, manteándome o açotándome cruelmente. Pues amargas cient monedas serían estas. ¡Ay cuytada de mí! ¡En qué lazo me he metido! Que por me mostrar solícita e esforçada pongo mi persona al tablero! ¿Qué faré, cuytada, mezquina de mí, que ni el salir afuera es prouechoso ni la perseuerancia carece de peligro? ¿Pues yré o tornarme he? ¡O dubdosa a dura perplexidad! ¡No sé qual escoja por más sano! ¡En el osar, manifiesto peligro; en la couardía, denostada, perdida! ¿A donde yrá el buey que no are? Cada camino descubre sus dañosos e hondos arrancos. Si con el furto soy tomada, nunca de muerta o encoroçada falto, a bien librar. Si no voy, ¿qué dirá Sempronio? Que todas estas eran mis fuerças, saber e esfuerço, ardid e ofrecimiento, astucia e solicitud. E su amo Calisto ¿qué dirá?, ¿qué hará?, ¿qué pensará; sino que ay nueuo engaño en mis pisadas e que yo he descubierto la celada, por hauer más prouecho desta otra parte, como sofística preuaricadora? O si no se le ofrece pensamiento tan odioso, dará bozes como loco. Dirame en mi cara denuestos rabiosos. Proporná mill inconuenientes, que mi deliberación presta le puso, diziendo: Tú, puta vieja, ¿por qué acrescentaste mis pasiones con tus promessas? Alcahueta falsa, para todo el mundo tienes pies, para mí lengua; para todos obra, para mí palabra; para todos remedio, para mí pena; para todos esfuerço, para mí te faltó; para todos luz, para mí tiniebla. Pues, vieja traydora, ¿por qué te me ofreciste? Que tu ofrecimiento me puso esperança; la esperança dilató mi muerte, sostuuo mi viuir, púsome título de hombre alegre. Pues no hauiendo efeto, ni tu carecerás de pena ni yo de triste desesperación. ¡Pues triste yo! ¡Mal acá, mal acullá: pena en ambas partes! Quando a los estremos falta el medio, arrimarse el hombre al más sano, es discreción. Mas quiero offender a Pleberio, que enojar a Calisto. Yr quiero. Que mayor es la vergüença de quedar por couarde, que la pena, cumpliendo como osada lo que prometí, pus jamás al esfuerço desayudó la fortuna. Ya veo su puerta. En mayores afrentas me he visto. ¡Esfuerça, esfuerça, Celestina! ¡No desmayes! Que nunca faltan rogadores para mitigar las penas. Todos los agüeros se adereçan fauorables o yo no sé nada desta arte. Quatro hombres, que he topado, a los tres llaman Juanes e los dos son cornudos. La primera palabra, que oy por la calle, fue de achaque de amores. Nunca he tropeçado como otras vezes. *Las piedras parece que se apartan e me fazen lugar que passe. Ni me estoruan las haldas ni siento cansancio en andar. Todos me saludan*. Ni perro me ha ladrado ni aue negra he visto, tordo ni cueruo ni otras noturnas. E lo mejor de todo es que veo a Lucrecia a la puerta de Melibea. Prima es de Elicia: no me será contraria. (Acto IV)

El último tipo de diálogo, de tradición terenciana, es el uso del aparte para contrastar lo que un personaje piensa sobre el diálogo o las acciones en los que participa. Se trata del hablar entre dientes, que Proaza señalaba como necesario en la lectura de la obra y que en ocasiones se reprocha en el propio diálogo.

CELESTINA. (Aparte.) ¡En hora mala acá vine, si me falta mi conjuro! ¡Ea pues!: bien sé a quien digo. ¡Ce, hermano, que se va todo a perder!

MELIBEA. ¿Avn hablas entre dientes delante mí, para acrecentar mi enojo e doblar tu pena? ¿Querrías condenar mi onestidad por dar vida a vn loco? ¿Dexar a mí triste por alegrar a él e lleuar tú el prouecho de mi perdición, el galardón de mí yerro? (Acto IV)

Este hablar entre dientes a veces hace que el personaje mantenga un doble diálogo, el aparte que muestra su intención, y una segunda versión en voz alta con la que engaña al personaje que no ha podido entender su aparte (este recursos se utiliza abundantemente en el auto primero). Con ello se gana en versosimilitud, se comprenden mejor las intenciones del personaje y se produce un contraste humorístico. Este uso y función cabe advertirlo en el diálogo con el que Celestina entra en casa de Melibea por primera vez:

> ALISA. Hija Melibea, quédese esta muger honrrada contigo, que ya me parece que es tarde para yr a visitar a mi hermana, su muger de Cremes, que desde ayer no la he visto, e también que viene su paje a llamarme, que se le s arrezió desde vn rato acá el mal.
>
> CELESTINA. (Aparte.) Por aquí anda el diablo aparejando oportunidad, arreziando el mal a la otra. ¡Ea!, buen amigo, ¡tener rezio! Agora es mi tiempo o nunca. No la dexes, lléuamela de aquí a quien digo.
>
> ALISA. ¿Qué dizes, amiga?
>
> CELESTINA. Señora, que maldito sea el diablo e mi pecado, porque en tal tiempo houo de crescer el mal de tu hermana, que no haurá para nuestro negocio oportunidad. ¿E qué mal es el suyo? (Auto IV)

C. Sentencias y refranes

Junto a la riqueza de su diálogo, *La Celestina* se jacta en sus textos prologales de la utilidad que tienen la multitud de sentencias insertadas en su texto:

> Pero, quien quier que fuesse [el 1° autor], es digno de recordable memoria por la sotil invención, por la gran copia de sentencias entrexeridas, que so color de donaire tiene (*El auctor a un su amigo*)

> Pero aquéllos para cuyo verdadero plazer es todo, desechan el cuento de la hystoria para contar, coligen la suma para su provecho, ríen lo donoso, las sentencias y dichos de philósophos guardan en su memoria para transponer en lugares convenibles a sus autor y propósitos (*Prólogo*)

Como ponen de manifiesto estos textos, las sentencias se introducen mediante las técnicas del entretexir (insertar en el diálogo de los personajes) y del citar ("dixen", como verbo dicendi introductorio más habitual). Estas sentencias se introducen en los diálogos de los personajes como herramientas de persuasión dentro de un ornato elocutivo que pretende ofrecer una utilidad formativa. Así cabe advertirlo en múltiples lugares de la obra, del que señalamos este ejemplo de la concordia entre Pármeno y Sempronio empedrada de sentencias graves y refranes populares en su argumentar que no busca sino hacerse perdonar (Pármeno) y comprometerlo en el engaño a Calisto (Sempronio). Señalamos con cursiva las sentencias y refrases introducidos con y sin verba dicendi de presentación:

> PÁRMENO. ¿Luego locura es amar e yo soy loco e sin seso? Pues *si la locura fuesse dolores, en cada casa auría bozes*.
>
> SEMPRONIO. Según tu opinión, sí es. Que yo te he oydo dar consejos vanos a Calisto e contradezir a Celestina en quanto habla e, por impedir mi prouecho e el suyo, huelgas de no gozar tu parte. Pues a las manos me has venido, donde te podré dañar e lo haré.
>
> PÁRMENO. *No es, Sempronio, verdadera fuerça ni poderío dañar e empecer; mas aprouechar e guarecer e muy mayor, quererlo hazer*. Yo siempre te tuue por hermano. No se cumpla, por Dios, en ti lo

que se dize, que *pequeña causa desparte conformes amigos*. Muy mal me tratas. No sé donde nazca este rencor. No me indignes, Sempronio, con tan lastimeras razones. Cata que *es muy rara la paciencia, que agudo baldón no penetre e traspasse*.

SEMPRONIO. No digo mal en esto; si no que *se eche otra sardina para el moço de cauallos*, pues tú tienes amiga.

PÁRMENO. Estás enojado. Quiérote sofrir, avnque más mal me trates pues dizen que *ninguna humana passión es perpetua ni durable*.

SEMPRONIO. Más maltratas tu a Calisto, aconsejando a él lo que para ti huyes, diziendo que se aparte de amar a Melibea, *hecho tablilla de mesón, que para sí no tiene abrigo e dale a todos*. ¡O Pármeno! Agora podrás ver *quán facile cosa es reprehender vida agena e quán duro guardar cada qual la suya*. No digas más, pues tú eres testigo. E d'aquí adelante veremos cómo te has, pues *ya tienes tu escudilla como cada qual*. Si tú mi amigo fueras, en la necessidad, que de ti tuue, me hauías de fauorecer e ayudar a Celestina en mi prouecho; que no fincar vn clauo de malicia a cada palabra. Sabe que, *como la hez de la tauerna despide a los borrachos, así la aduersidad o necessidad al fingido amigo*: *luego se descubre el falso metal, dorado por encima*. (Auto, VIII)

En *La* Celestina se han insertado 332 sentencias, entendiendo con ello dichos de filósofos o de autores cultos. En el Auto I es mayoritaria la presencia de dichos de Aristóteles. Por el contrario, en el resto de autos escritos por Rojas Petrarca es la principal autoridad. En cuanto a los refranes populares, se han encontrado 272 refranes en la obra, de los que solo hay 20 en el Auto primero, siendo pues muy característicos del estilo de Rojas que inserta los 252 restantes.

D. El estilo común

La Celestina muestra en su escritura la intención propia de la comedia humanística de desarrollar un estilo común que permita un realismo expresivo dentro del decoro clásico. Así lo indica Sempronio en el ejemplo que comentaremos seguidamente: "Dexa, señor, essos rodeos, dexa essas poesías, que no es habla conueniente la que a todos no es común, la que todos no participan, la que pocos entienden". Este habla común y verosimíl es la que pretenden reproducir los autores de *La Celestina*. Para ello se utiliza el tuteo y la mezcla de registros, cultos y populares, en el mismo parlamento por parte del mismo personaje. Obsérvese en el ejemplo que sigue cómo Sempronio y Calisto utilizan un lenguaje similar (aunque ligeramente más cuidado en Calisto), en el que se mezclan, según la situación dramática y la intención comunicativa las expresiones cultas ("No sé quién te abezó tanta filosofía, Sempronio", le dirá Calisto por el contenido y tono de su mensaje) y las populares (también en boca de Calisto: "¿Quieres dezir que soy como el moço del escudero gallego?", aunque más numerosas en Sempronio o Pármeno):

CALISTO. Di, Sempronio, ¿miente este desuariado, que me haze creer que es de día?

SEMPRONIO. Oluida, señor, vn poco a Melibea e verás la claridad. Que con la mucha, que en su gesto contemplas, no puedes ver de encandelado, como perdiz con la calderuela.

CALISTO. Agora lo creo, que tañen a missa. Daca mis ropas, yré a la Madalena. Rogaré a Dios aderece e Celestina e ponga en coraçón a Melibea mi remedio o dé fin en breue a mis tristes días.

SEMPRONIO. No te fatigues tanto, no lo quieras todo en vna hora. Que no es de discretos desear con grande eficacia lo que se

puede tristemente acabar. Si tú pides que se concluya en vn día lo que en vn año sería harto, no es mucha tu vida.

CALISTO. ¿Quieres dezir que soy como el moço del escudero gallego?

SEMPRONIO. No mande Dios que tal cosa yo diga, que eres mi señor. E demás desto, sé que, como me galardonas el buen consejo, me castigarías lo malhablado. Verdad es que nunca es ygual la alabança del seruicio o buena habla, que la reprehensión e pena de lo malhecho o hablado.

CALISTO. No sé quién te abezó tanta filosofía, Sempronio.

SEMPRONIO. Señor, no es todo blanco aquello, que de negro no tiene semejança ni es todo oro quanto amarillo reluze. Tus acelerados deseos, no medidos por razón, hazen parecer claros mis consejos. Quisieras tú ayer que te traxeran a la primera habla amanojada e embuelta en su cordón a Melibea, como si houieras embiado por otra qualquiera mercaduría a la plaça, en que no houiera más trabajo de llegar e pagalla. Da, señor, aliuio al coraçón, que en poco espacio de tiempo no cabe gran bienauenturança. Vn solo golpe no derriba vn roble. Apercíbete con sofrimiento, porque la providencia es cosa loable e el apercibimiento resiste el fuerte combate.

CALISTO. Bien has dicho, si la qualidad de mi mal lo consintiesse.

SEMPRONIO. ¿Para qué, señor, es el seso, si la voluntad priua a la razón?

CALISTO. ¡O loco, loco! Dize el sano al doliente: Dios te dé salud. No quiero consejo ni esperarte más razones, que más auiuas e enciendes las flamas, que me consumen. Yo me voy solo a missa e no tornaré a casa fasta que me llameys, pidiéndome las albricias de mi gozo con la buena venida de Celestina. Ni comeré hasta entonce; avnque primero sean los cauallos de Febo apacentados en aquellos verdes prados, que suelen, quando han dado fin a su jornada.

SEMPRONIO. Dexa, señor, essos rodeos, dexa essas poesías, que no es habla conueniente la que a todos no es común, la que todos no participan, la que pocos entienden. Di: avnque se ponga el sol, e sabrán todos lo que dizes. E come alguna conserua, con que tanto espacio de tiempo te sostengas.

CALISTO. Sempronio, mi fiel criado, mi buen consejero, mi leal seruidor, sea como a ti te paresce. Porque cierto tengo, según tu limpieça de seruicio, quieres tanto mi vida como la tuya.

SEMPRONIO. ¿Créeslo tú, Pármeno? Bien sé que no lo jurarías. Acuérdate, si fueres por conserua, apañes vn bote para aquella gentezilla, que nos va más e a buen entendedor... En la bragueta cabrá.

CALISTO. ¿Qué dizes, Sempronio?

SEMPRONIO. Dixe, señor, a Pármeno que fuesse por vna tajada de diacitrón.

PÁRMENO. Héla aquí, señor.

CALISTO. Daca.

SEMPRONIO. Verás qué engullir haze el diablo. Entero lo quería tragar por más apriesa hazer.

CALISTO. El alma me ha tornado. Quedaos con Dios, hijos. Esperad la vieja e yd por buenas albricias.

PÁRMENO. ¡Allá yrás con el diablo, tú e malos años!, ¡e en tal hora comiesses el diacitrón, como Apuleyo el veneno, que le conuertió en asno! (Auto VIII)

En el estilo de *La Celestina* (y en el ejemplo anterior) cabe advertir recursos retóricos de la *amplificatio* culta que incluye:

- interrogaciones retóricas: "Di, Sempronio, ¿miente este desuariado, que me haze creer que es de día?", ¿Créeslo tú, Pármeno?";
- exclamaciones :"¡O loco, loco!", ¡Allá yrás con el diablo, tú e malos años!, ¡e en tal hora comiesses el diacitrón, como Apuleyo el veneno, que le conuertió en asno!";
- encadenamiento de sentencias "Da, señor, aliuio al coraçón, que en poco espacio de tiempo no cabe gran bienauenturança. Vn solo golpe no derriba vn roble. Apercíbete con sofrimiento, porque la providencia es cosa loable e el apercibimiento resiste el fuerte combate";
- enumeraciones: "mi fiel criado, mi buen consejero, mi leal seruidor";
- anáforas: "Dexa, señor, essos rodeos, dexa essas poesías";
- y antítesis :"como me galardonas el buen consejo, me castigarías lo malhablado".

En sus registros expresivos encontramos expresiones cultas como:

- construcciones latinas de infinitivo, participio presente o verbos al final de la oración: "desear con grande eficacia lo que se puede tristemente acabar", "Tus acelerados deseos, no medidos por razón", "Que con la mucha, que en su gesto contemplas"
- y cultismos: "reprehensión", "filosofía","cauallos de Febo", "poesías".

Y junto con ellas expresiones populares como:

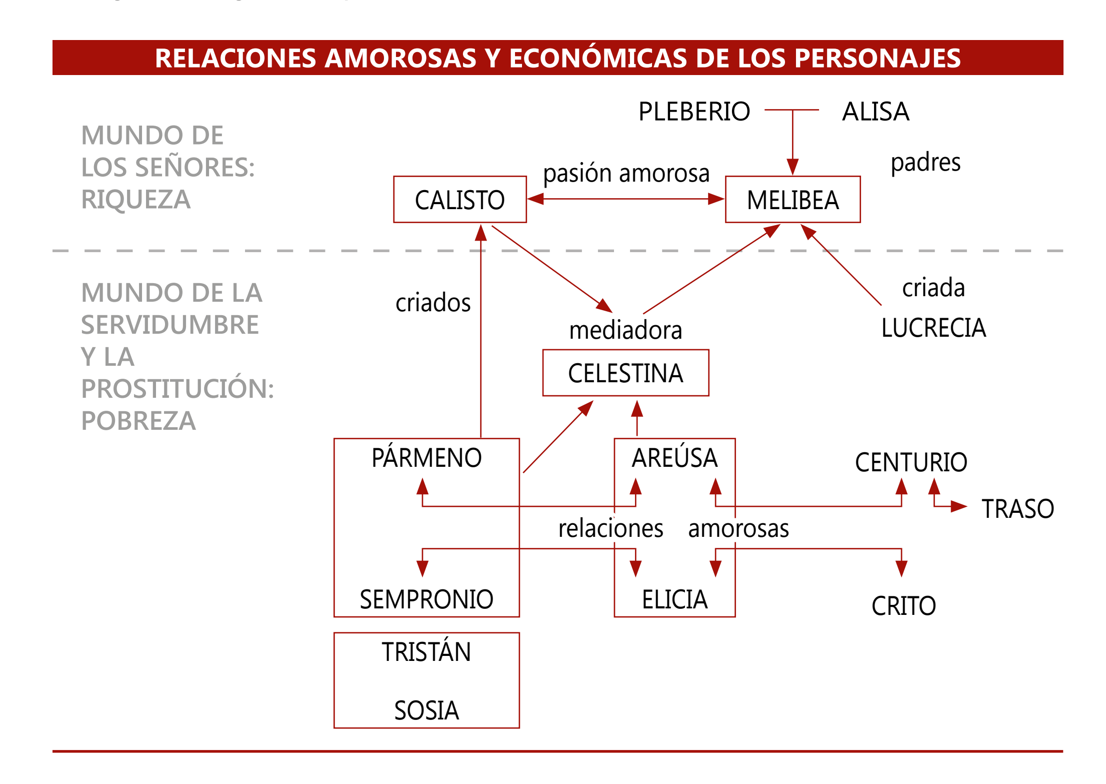
- ironías: "Bien sé que no lo jurarías";
- parodias:"Verás qué engullir haze el diablo";
- elipsis "e a buen entendedor...":
- comparaciones y expresiones populares: "como perdiz con la calderuela", "Daca mis ropas!", etc.

En este etcétera ha de destacarse el uso de insultos, vulgarismos y usos de diminutivos que no tienen presencia significativa en el texto que hemos presentado como ejemplo.

3.2. El mundo social de *La Celestina*

A. Los personajes de *La Celestina*

Los personajes de *La* Celestina se relacionan por una intensa red de vínculos amorosos y económicos divididos en dos planos que se interrelacionan: el mundo de los señores y el mundo de los criados. El siguiente gráfico pretende sistematizarlos (Galán Font 1986: 45):



En estas relaciones cabe señalar diversas funciones. Los señores son los responsables de los amores cortesanos. Calisto es el enamorada que se caracteriza por su locura de amor y su egoísmo; en sus acciones realiza una parodia del amor cortés al sustituir el servicio de amores por el

engaño terenciano que provocará la tragedia del antihéroe cortesano. Melibea sufre un violento cambio evolutivo que la lleva de ser la amada cruel de los autos primero y cuarto al loco amor de la philocaptio que se muestra a partir del auto décimo y culmina en la tragedia de amores de su suicidio (auto vigésimo). Alicia y Pleberio, padres de Melibea, son los representantes y garantes del orden social y moral. En su actuación se advierte el contraste entre el orgullo social de su caracterización y el abandono negligente de sus deberes sociofamiliares (la guarda de la honra de su hija y la política de matrimonios).

En los criados, el esquema terenciano del *servus fallax* (Sempronio) y el *servus fidus* (Pármeno) propios del engaño terenciano se transforma por la evolución de Pármeno que de su fidelidad inicial evoluciona hacia el más diligente aprovechamiento de su amo gracias a la ingratitud de Calisto y a la entrega de Areúsa. Por su parte, Sempronio enriquece su caracterización de siervo engañador y aprovechado, al descubrir una secreta admiración por Melibea. Elicia y Areúsa, inicialmente figuras secundarias necesarias para la caracterización y funciones de Celestina, muestran la contradicción de su oficio de meretrices y de su duelo por Pármeno y Sempronio.

Celestina se enmarca en la tradición terenciana de la vétula necesaria en la trama del engaño amoroso que se configura como un triángulo entre el enamorado engañador, la amada engañada y la vieja intermediaria que hace factible el engaño amoroso. Como novedad ofrece la caracterización castellana de su oficio como buhonera y hechicera, ya presente en la Trotaconventos del *Libro de buen amor*. La riqueza de su personalidad, magistralmente trazada por Rojas, hace comprensible que haya usurpado el título a sus protagonistas. El desarrollo del arte del engaño y de la seducción, su domino de la magia y la retórica conversacional que va del halago al engaño, cuando no a la amenaza, hacen de ella un personaje irrepetible. A la originalidad y madurez dramática de sus acciones ha de sumarse la originalidad de su carácter en el que se mezclan de forma indisociable la moral utilitaria, la falsedad, la deslealtad y la avaricia que termina provocando su perdición.

Junto a estos personajes principales, la obra tiene unos personajes-función que no tienen casi desarrollo argumental. Son Lucrecia, que es la sirvienta terenciana de la joven; Sosia y Tristán que vienen a sustitituir a los criados del joven amo terenciano por la muerte de los anteriores (Pármeno y Sempronio); y Centurio, un miles gloriosus de original retrato rufianesco, que es el resorte utilizado para el motivo de la venganza de Areúsa que provocará la caída desgraciada de Calisto en la *Tragicomedia*.

B. Las relaciones sociales en *La Celestina*

Las relaciones sociales que se establecen entre los distintos personajes de la obra responden al cambio de las relaciones sociales del XV en Castilla. En las ciudades castellanas del quatrocientos se establece una nobleza aburguesada que hace ostentación económica de su situación frente a las obligaciones del linaje que dominan en la nobleza tradicional y caballeresca. Esa situación cuadra con el comportamiento social de Calisto ante la muerte de sus criados. Si se muestra ostentoso en sus paseos a caballo por la ciudad, en sus intereses prima más su riqueza y apetitos que las obligaciones con respecto a honra y criados.

Los criados reflejan los cambios sociales del XV al pasar del servicio personal propio de las relaciones feudovasalláticas al simple servicio económico del propio interés. Así lo plantea ya el antiguo autor y en esa línea se mantiene Rojas. Por ello no es extraño escucha a Celestina aconsejar a Pámeno en estos términos:

> E yo, assí como verdadera madre tuya, te digo, so las malediciones, que tus padres te pusieron, si me fuesses inobediente, que por el presente sufras e siruas a este tu amo, que procuraste, hasta en ello hauer otro consejo mio. Pero no con necia lealtad, proponiendo firmeza sobre lo mouible, como son estos señores deste tiempo. E tú gana amigos, que es cosa durable. Ten con ellos constancia. No viuas en flores. Dexa los vanos prometimientos de los señores, los cuales deshechan la substancia de sus siruientes con huecos e vanos prometimientos. Como la sanguijuela saca la sangre, desagradescen, injurian, oluidan seruicios, niegan galardón. (Auto I)

Junto a este cambio de relaciones sociales, los criados de *La Celestina* muestran un rencor social hacia los señores que se manifiesta en la envida a Melibea y los reproches a Calisto, como los que se profieren en el banquete del Auto noveno que celebran a costa de su amo:

> ¿Gentil es Melibea? Entonce lo es, entonce acertarán, quando andan a pares los diez mandamientos. Aquella hermosura por vna moneda se compra de la tienda. Por cierto, que conozco yo en la calle donde ella viue quatro donzellas, en quien Dios más repartió su gracia, que no en Melibea. Que si algo tiene de hermosura, es por buenos atauíos, que trae. Poneldos a vn palo, también direys que es gentil. Por mi vida, que no lo digo por alabarme; mas creo que soy tan hermosa como vuestra Melibea. (Auto IX)

En este resentimiento social es en el que, en definitiva, va a fundamentar Celestina la justicia de sus engaños:

> Sea quando fuere. Buenas son mangas passada la pasqua. Todo aquello alegra, que con poco trabajo se gana, mayormente viniendo de parte donde tan poca mella haze, de hombre tan rico, que con los saluados de su casa podría yo salir de lazería, según lo mucho le sobra. (Auto IX)

4. SIGNIFICADOS DE *LA CELESTINA*

4.1. Diversidad de pareceres

A. Propuestas críticas

Varias han sido las líneas de interpretación crítica que han ido discutiendo el significado de *La Celestina*. En principio dominaron las tesis sobre la condición conversa de Rojas que veían en la obra una manifestación crítica de su desarraigo. Con ello, la falta de referencias religiosas y la admisión del suicidio mostraban en la obra un mundo caótico y nihilista falto de esperanza cristiana. El desesperanzado planto de Pleberio sería su desgarrado testimonio, en el que solo queda el dolor ante la muerte destructora sin ninguna esperanza de salvación ni espacio hacia la transcendencia. Esta interpretación desatiende las reiteradas protestas que el autor realiza en sus textos prologales y epilogales sobre la intención moral de su obra. De hecho, así lo indica en las *Coplas acrósticas:*

> Uos, los que amays, tomad este enxemplo,
> Este fino arnés con que os defendais:
> Bolved ya las riendas, porque no os perdais;
> Load siempre a Dios visitando su templo.
> Andad sobre aviso; no seais d'exemplo
> De muertos e bivos y propios culpados:
> Estando en el mundo yazeis sepultados.
> Muy gran dolor siento quando esto contemplo.

La falta de sentido moral no cabe atribuirsela a *La Celestina,* tanto atendiendo a esta clara intención del autor, como al desarrollo de la obra que utiliza la condena artística (la muerte) como resultado

de la desviación moral de sus personajes. Por otra parte, la falta del sentido religioso de la obra viene dada por el género que utiliza, las tradiciones de la comedia terenciana, que encierran su trama en un horizonte meramente profano. Quizás consciente de ello, Fernando de Rojas en las coplas que añade en la *Tragicomedia* con la rúbrica de *Concluye el autor aplicando la obra al propósito con que la acabó* hace explícita la presencia religiosa en su composición:

Pues aquí vemos quan mal fenescieron
aquestos amantes, huygamos su dança,
amemos a aquel, que espinas y lança,
açotes y clauos su sangre vertieron.
Los falsos judíos su haz escupieron,
vinagre con hiel fue su potación;
porque nos lleue con el buen ladrón,
de dos que a sus santos lados pusieron.

Otras líneas interpretativas han entendido *La Celestina* como una obra que en su trama parodia el amor cortés. Reiterando el mundo propio de la novela sentimental y de la poesía cancioneril, Rojas deformaría los tópicos de la retórica amorosa para hacer una obra satírica, en línea con el mundo paródico estudiantil que ya produjera la literatura goliárdica medieval. Esta parodia, sin embargo, es un elemento presente en la obra, pero con clara función secundaria: está puesta al servicio de una lección moral. De hecho, en línea con la literatura pseudoovidiana, *La Celestina* mezcla burlas y sesos en su discurrir con el fin de facilitar su lectura. Nuevamente las coplas introductorias y finales hacen explícita esta intención del autor:

Como el doliente que píldora amarga
O la recela, o no puede tragar,
Métela dentro del dulce manjar;
Engáñase el gusto, la salud se alarga:
Desta manera mi pluma se embarga,
Imponiendo dichos lascivos, rientes,
Atrae los oídos de penadas gentes:
De grado escarmientan e arrojan su carga.
(*Coplas acrósticas)*

Y assí no me juzgues por esso liuiano;
más antes zeloso de limpio biuir,
zeloso de amar, temer y seruir.
al alto Señor y Dios soberano.
Por ende, si vieres turuada mi mano,
turuias con claras mezclando razones,
dexa las burlas, qu' es paja e grançones,
sacando muy limpio d' entr' ellas el grano
(Concluye el autor)

B. La lección moral del exemplo ex contrario

Atendiendo a las reiteradas indicaciones del autor, la obra ha de interpretarse como lección moral propia de la literatura de tradición terenciana, como el *Libro de buen amor*, que utiliza el exemplo ex contrario para su enseñanza. Por ello, ha de disculpar la crudeza de su testimonio en favor del realismo y eficacia de su utilidad moral:

O damas, matronas, mancebos, casados,
Notad bien la vida que aquestos hizieron,
Tened por espejo su fin qual ovieron:
A otro que amores dad vuestros cuidados
Limpiad ya los ojos, los ciegos errados,

Virtudes sembrando con casto bivir,
A todo correr deveis de huir,
No os lance Cupido sus tiros dorados
(*Coplas acrósticas)*

No dudes ni ayas verguença, lector,
narrar lo lasciuo, que aquí se te muestra:
que siendo discreto verás qu' es la muestra
por donde se vende la honesta lauor.
De nuestra vil massa con tal lamedor
consiente coxquillas de alto consejo
con motes e trufas del tiempo más viejo:
escriptas a bueltas le ponen sabor.
(Concluye el autor)

Como lección moral, condena tanto el engaño de amores, como el engaño de terceras y criados, tal como subraya en su íncipit.

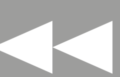
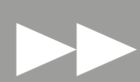
Síguese

La Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea, compuesta en reprehensión de los locos enamorados, que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman e dizen ser su dios. Así mesmo fecha en aviso de los engaños de las alcahuetas e malos e lisonjeros sirvientes.

Esta y no otra es la intención que reitera Fernando de Rojas cuando toma la pluma para indicar qué es lo que pretende hacer en su obra. ¿Lo consigue?

El propio Rojas duda de la claridad de su mensaje, pues es consciente de la ambigüedad del género que utiliza. En el *Libro de buen amor* Juan Ruiz tuvo que hacer verdaderos esfuerzos por asegurar que el exemplo ex contrario de su poema superarse la ambiüedad de su historia y venciese la paradoja de su técnica de enseñanza: mostrar el mal para que se haga el bien. Rojas también es consciente de esta diferencia de interpretaciones que puede darse a su obra; pero escribe a finales del XV, no en el siglo XIV, escribe desde una universidad en la que ya han entrado los *studia humanitatis* gracias a la labor de humanistas como Antonio de Nebrija. Por ello, su reflexión no va a centrarse en si se interpreta bien o mal su obra, sino en la diversa capacidad crítica que sus lectores tienen a la hora de aprovechar sus enseñanzas. De esta manera expone sus preocupaciones en el *Prólogo* a la *Tragicomedia:*

E pues es antigua querella e visitada de largos tiempos, no quiero maravillarme si esta presente obra ha seído instrumento de lid o contienda a sus lectores para ponerlos en differencias, dando cada uno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad. Unos dezían que era prolixa, otros breve, otros agradable, otros escura; de manera que cortarla a medida de tantas e tan differentes condiciones a solo Dios pertenesce. Mayormente pues ella con todas las otras cosas que al mundo son, van debaxo de la vandera desta notable sentencia: «que aun la mesma vida de los hombres, si bien lo miramos, desde la primera edad hasta que blanquean las canas, es batalla.» Los niños con los juegos, los moços con las letras, los mancebos con los deleites, los viejos con mill especies de enfermedades pelean y estos papeles con todas las edades. La primera los borra e rompe, la segunda no los sabe bien leer, la tercera, que es la alegre juventud y mancebía, discorda. Unos les roen los huessos que no tienen virtud, que es la historia toda junta, no aprovechándose de las particularidades, haziéndola cuento de

> camino; otros picanlos donaires y refranes comunes, loándolos con toda atención, dexando passar por alto lo que haze más al caso e utilidad suya. Pero aquellos para cuyo verdadero plazer es todo, desechan el cuento de la historia para contar, coligen la suma para su provecho, ríen lo donoso, las sentencias e dichos de philosophos guardan en su memoria para trasponer en lugares convenibles a sus autos e propósitos. Assí que quando diez personas se juntaren a oír esta comedia, en quien quepa esta differencia de condiciones, como suele acaescer, ¿quién negará que aya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda?

Esta variedad de pareceres, que ya señalaba Fernando de Rojas en el comienzo de su lección moral, ha seguido manifestándose en las diversas interpetaciones críticas de su significado.

4.2. La condena del amor cortés

A. La parodia del amor cancioneril

En su lección moral, Rojas realiza en primer lugar una condena del amor cortés. Responde con ello a su intención de "reprehensión de los locos enamorados, que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman e dizen ser su dios". Para ello, va a imponer la primacía de la realidad de amores, propia de la materia sentimental y de la comedia humanística, sobre la idealización de la poesía cancioneril. A este fin utiliza dos elementos fundamentales: la parodia de los extremos amorosos de los amantes y la contradicción de sus actos con respecto a los códigos sociales que pretenden encarnar.

Los lectores actuales tenemos serias dificultades para descubrir la parodia de amores porque nos faltan elementos de contraste para advertir el elemento cómico que hay en ellos. Vamos a señalar algunos de los aspectos más evidentes en la figura de Calisto.

En primer lugar, Rojas parte con el pie forzado dado por el primer autor de una *religio amoris* desenfrenada y exagerada en la caracterización amorosa de Calisto. En la poesía amorosa la religión de amores es la expresión más hiperbólica de un servicio amoroso constante y leal. En *La Celestina*, sin embargo, se parte de este supuesto, de esta realidad hiperbólica, que por su exageración puede llegar al ridículo que Rojas pone de manifiesto contrastando las idealizadas expresiones del caballero con la cruda realidad que descubren sus criados. Véase este contraste en la extremada manifestación de su adoración de Melibea:

> SEMPRONIO. Digo que ¿cómo puede ser mayor el fuego, que atormenta vn viuo, que el que quemó tal cibdad e tanta multitud de gente?
>
> CALISTO. ¿Cómo? Yo te lo diré. Mayor es la llama que dura ochenta años, que la que en vn día passa, y mayor la que mata vn ánima, que la que quema cient mill cuerpos. Como de la aparencia a la existencia, como de lo viuo a lo pintado, como de la sombra a lo real, tanta diferencia ay del fuego, que dizes, al que me quema. Por cierto, si el del purgatorio es tal, mas querría que mi spíritu fuesse con los de los brutos animales, que por medio de aquel yr a la gloria de los sanctos.
>
> SEMPRONIO. ¡Algo es lo que digo! ¡A más ha de yr este hecho! No basta loco, sino ereje.
>
> CALISTO. ¿No te digo que fables alto, quando fablares? ¿Qué dizes?
>
> SEMPRONIO. Digo que nunca Dios quiera tal; que es especie de

heregía lo que agora dixiste.

CALISTO. ¿Por qué?

SEMPRONIO. Porque lo que dizes contradize la cristiana religión.

CALISTO. ¿Qué a mí?

SEMPRONIO. ¿Tú no eres cristiano?

CALISTO. ¿Yo? Melibeo so e a Melibea adoro e en Melibea creo e a Melibea amo.

SEMPRONIO. Tú te lo dirás. Como Melibea es grande, no cabe en el coraçón de mi amo, que por la boca le sale a borbollones. No es más menester. Bien sé de qué pie coxqueas. Yo te sanaré. (Auto I)

La hipérbole de Calisto contrasta con la realidad de Sempronio. ¿Fuego insufrible en el amante? A ello Sempronio contrasta desde el sentido común: "¿cómo puede ser mayor el fuego, que atormenta vn viuo, que el que quemó tal cibdad e tanta multitud de gente?" Ante su herejía de amores: "Melibeo so e a Melibea adoro e en Melibea creo e a Melibea amo", Sempronio bien sabe qué interpretar: la inmediata realidad del deseo lujurioso: "Bien sé de qué pie coxqueas". La hiperbólica expresión amorosa del amante cancioneril, que Calisto representa en grado sumo, es rebajada por Sempronio a la cruda realidad amorosa de todos los humanos, despojándola de su idealización poética y bajándola al terreno prosaico de la realidad:

¡Ha!, ¡ha!, ¡ha! ¿Esto es el fuego de Calisto? ¿Estas son sus congoxas? ¡Como si solamente el amor contra él asestara sus tiros! ¡O soberano Dios, quán altos son tus misterios! ¡Quánta premia pusiste en el amor, que es necessaria turbación en el amante! Su límite posiste por marauilla. Paresce al amante que atrás queda. Todos passan, todos rompen, pungidos e esgarrochados como ligeros toros. Sin freno saltan por las barreras. Mandaste al hombre por la muger dexar el padre e la madre; agora no solo aquello, mas a ti e a tu ley desamparan, como agora Calisto. Del qual no me marauillo, pues los sabios, los santos, los profetas por él te oluidaron. (Auto I)

Por ello, Sempronio pone de manifiesto que el amor que se esconde tras esta idealización es un deseo sexual que puede hacerse realidad y en el que, siguiendo las ideas misóginas de la época, la mujer es más activa que la amada ingrata que propone la poesía cancioneril:

SEMPRONIO. Puesto que sea todo esso verdad, por ser tú hombre eres más digno.

CALISTO. ¿En qué?

SEMPRONIO. En que ella es imperfecta, por el qual defeto desea e apetece a ti e a otro menor que tú. ¿No as leydo el filósofo, do dize: Assí como la materia apetece a la forma, así la muger al varón?

CALISTO. ¡O triste, e quando veré yo esso entre mí e Melibea!

SEMPRONIO. Possible es. E avnque la aborrezcas, cuanto agora la amas, podrá ser alcançándola e viéndola con otros ojos, libres del engaño en que agora estás.

CALISTO. ¿Con qué ojos?

SEMPRONIO. Con ojos claros.

CALISTO. E agora, ¿con qué la veo?

SEMPRONIO. Con ojos de alinde, con que lo poco parece mucho e lo pequeño grande. E porque no te desesperes, yo quiero tomar esta empresa de complir tu desseo.

CALISTO. ¡O! ¡Dios te dé lo que desseas! ¡Qué glorioso me es oyrte; avnque no espero que lo has de hazer!

SEMPRONIO. Antes lo haré cierto.

CALISTO. Dios te consuele. El jubón de brocado, que ayer vestí, Sempronio, vistétele tú.

SEMPRONIO. Prospérete Dios por este e por muchos más, que me darás. De la burla yo me lleuo lo mejor. Con todo, si destos aguijones me da, traérgela he hasta la cama. ¡Bueno ando! Házelo esto, que me dio mi amo; que, sin merced, impossible es obrarse bien ninguna cosa.

CALISTO. No seas agora negligente.

SEMPRONIO. No lo seas tú, que impossible es fazer sieruo diligente el amo perezoso.

CALISTO. ¿Cómo has pensado de fazer esta piedad?

SEMPRONIO. Yo te lo diré. Días ha grandes que conosco en fin desta vezindad vna vieja barbuda, que se dize Celestina, hechicera, astuta, sagaz en quantas maldades ay. Entiendo que passan de cinco mill virgos los que se han hecho e deshecho por su autoridad en esta cibdad. A las duras peñas promouerá e prouocará a luxuria, si quiere. (Auto I)

La Celestina no engaña a nadie, la poesía cancioneril sí. El inflamado amor que cantan los poetas, con una casta idealización que finge adorar a la dama, no es otra cosa que deseo sexual que se intenta satisfacer en unas mujeres que, sin bien bellas, no responden a la honestidad de sus retratos, sino que apetecen al varón. Con este contraste la parodia del amor cancioneril es evidente: a partir de este momento cada vez que Calisto exprese sus ideales amorosos el lector, como Sempronio, sabe "de qué pie coxea", entiende toda su retórica como palabras vanas que tras de sí solo esconden el deseo sexual de quien las muestra.

En segundo lugar, la parodia cabe advertirla en otros momentos de la obra como en la ironía del Calisto trovador que encuentran los criados al final del Auto VIII. Tras regresar ellos del encuentro con sus amantes, encuentran a Calisto cantando sus penas de amor:

SEMPRONIO. ¡Más, dolores! Que por fe tengo que de muerto o loco no escapa desta vez. Pues que assí es, despacha, subamos a ver qué faze.

CALISTO.
En gran peligro me veo:
En mi muerte no ay tardança,
Pues que me pide el deseo
Lo que me niega esperança.

PÁRMENO. Escucha, escucha, Sempronio. Trobando está nuestro amo.

SEMPRONIO. ¡O hideputa, el trobador! El gran Antipater Sidonio, el gran poeta Ouidio, los quales de improuiso se les venían las razones metrificadas a la boca. ¡Sí, sí, desos es! ¡Trobará el diablo! Está deuaneando entre sueños.

CALISTO.
Coraçón, bien se te emplea
Que penes e viuas triste,
Pues tan presto te venciste
Del amor de Melibea.

PÁRMENO. ¿No digo yo que troba? (Auto VIII)

La retórica del penar de amores, por "que me niega esperanza", es burla de la realidad que se esconde en el sentimiento de Calisto: la impaciencia por terminar aquello que ya ha conseguido que no es otra cosa que la entrega de Melibea. Así se lo hace saber cínicamente Sempronio en un pasaje que hemos analizado anteriormente como ejemplo del estilo de *La Celestina* y en el que Pármeno no deja de intervenir con apartes que sirven de contrapunto irónico al ridículo sentir de Calisto cuya realidad descubre Sempronio:

> Señor, no es todo blanco aquello, que de negro no tiene semejança ni es todo oro quanto amarillo reluze. Tus acelerados deseos, no medidos por razón, hazen parecer claros mis consejos. Quisieras tú ayer que te traxeran a la primera habla amanojada e embuelta en su cordón a Melibea, como si houieras embiado por otra qualquiera mercaduría a la plaça, en que no houiera más trabajo de llegar e pagalla. Da, señor, aliuio al coraçón, que en poco espacio de tiempo no cabe gran bienauenturança. Vn solo golpe no derriba vn roble. Apercíbete con sofrimiento, porque la providencia es cosa loable e el apercibimiento resiste el fuerte combate. (Auto VIII)

Como último ejemplo en Calisto de este tratamiento paródico del amante cancioneril, cabe advertir la parodia de su muerte de amores. Como el osado caballero andante que en los libros de caballerías arriesga su vida en defensa de su dama o de los desvalidos, Calisto acude al socorro de los suyos ante el ruido de armas:

> CALISTO. Señora, Sosia es aquel que da bozes. Déxame yr a valerle, no le maten, que no está sino vn pajezico con él. Dame presto mi capa, que está debaxo de ti.
>
> MELIBEA. ¡O triste de mi ventura! No vayas allá sin tus coraças; tórnate a armar.
>
> CALISTO. Señora, lo que no haze espada e capa e coraçón, no lo fazen coraças e capaçete e couardía. (Auto XIX)

Sin embargo, la realidad será muy diferente a la de las novelas de los héroes cortesanos: Calisto se despeña inútilmente, por no ser necesaria su actuación ("Tente, señor, no baxes, que ydos son; que no era sino Traso el coxo e otros vellacos, que passauan bozeando. Que ya se torna Sosia. Tente, tente, señor, con las manos al escala.") y por la propia torpeza que lo lleva a descalabrarse de manera realista y mostrenca, sin ningún viso de heroicidad. El héroe caballeresco termina muriendo de un tropiezo cotidiano en una escalera. El tratamiento ridículo del personaje es patente.

B. Los comportamientos contrarios al amor cortés

Junto a estos momentos (y otros que se dan en la obra) en los que se subraya el ridículo del comportamiento caballeresco que desarrollaban los tópicos de la literatura cortesana de la época, en *La Celestina* se condena el amor cortés por la clara contradicción entre el comportamiento de los personajes y las convenciones culturales que pretenden encarnarnar. Veamos dos ejemplos: uno en Melibea y otro en Calisto.

Melibea se corresponde inicialmente con la tópica amada cancioneril. La descripción de Calisto así la muestra (aunque en los apartes de Sempronio hay una constante ironía cómica):

> CALISTO. Comienço por los cabellos. ¿Vees tú las madexas del oro delgado, que hilan en Arabia? Más lindos son e no resplandescen menos. Su longura hasta el postrero assiento de sus pies; después crinados e atados con la delgada cuerda, como ella se los pone, no ha más menester para conuertir los hombres en piedras.

SEMPRONIO. ¡Mas en asnos!

CALISTO. ¿Qué dizes?

SEMPRONIO. Dixe que essos tales no serían cerdas de asno.

CALISTO. ¡Veed qué torpe e qué comparación!

SEMPRONIO. ¿Tú cuerdo?

CALISTO. Los ojos verdes, rasgados; las pestañas luengas; las cejas delgadas e alçadas; la nariz mediana; la boca pequeña; los dientes menudos e blancos; los labrios colorados e grosezuelos; el torno del rostro poco más luengo que redondo; el pecho alto; la redondez e forma de las pequeñas tetas, ¿quién te la podría figurar? ¡Que se despereza el hombre quando las mira! La tez lisa, lustrosa; el cuero suyo escurece la nieue; la color mezclada, qual ella la escogió para sí.

SEMPRONIO. ¡En sus treze está este necio!

CALISTO. Las manos pequeñas en mediana manera, de dulce carne acompañadas; los dedos luengos; las vñas en ellos largas e coloradas, que parescen rubíes entre perlas. Aquella proporción, que veer yo no pude, no sin duda por el bulto de fuera juzgo incomparablemente ser mejor, que la que Paris juzgó entre las tres Deesas. (Auto I)

Quien responde a esta tópica descriptiva propia de la literatura sentimental y caballeresca de la época va a mantener, sin embargo, en la ampliación de Rojas un comportamiento concorde con la acusación que de lascivia ha realizado el antiguo autor por boca de Sempronio. Por ello, en el auto décimo la propia protagonista nos muestra la naturaleza de su pasión, en la que es consciente de la deshonestidad de su comportamiento:

MELIBEA. ¡O lastimada de mí! ¡O malproueyda donzella! ¿E no me fuera mejor conceder su petición e demanda ayer a Celestina, quando de parte de aquel señor, cuya vista me catiuó, me fue rogado, e contentarle a él e sanar a mí, que no venir por fuerça a descobrir mi llaga, quando no me sea agradecido, quando ya, desconfiando de mi buena respuesta, aya puesto sus ojos en amor de otra? ¡Quanta más ventaja touiera mi prometimiento rogado, que mi ofrecimiento forçoso! ¡O mi fiel criada Lucrecia! ¿Qué dirás de mí?, ¿qué pensarás de mi seso, quando me veas publicar lo que a ti jamás he quesido descobrir? ¡Cómo te espantarás del rompimiento de mi honestidad e vergüença, que siempre como encerrada donzella acostumbré tener! No sé si aurás barruntado de dónde proceda mi dolor. ¡O, si ya veniesses con aquella medianera de mi salud! ¡O soberano Dios! A ti, que todos los atribulados llaman, los apassionados piden remedio, los llagados medicina; a ti que los cielos, mar e tierra con los infernales centros obedecen; a ti, el qual todas las cosas a los hombres sojuzgaste, humilmente suplico des a mi herido coraçón sofrimiento e paciencia, con que mi terrible passión pueda dissimular. No se desdore aquella hoja de castidad, que tengo assentada sobre este amoroso desseo, publicando ser otro mi dolor, que no el que me atormenta. Pero, ¿cómo lo podré hazer, lastimándome tan cruelmente el ponçoñoso bocado, que la vista de su presencia de aquel cauallero me dio? ¡O género femíneo, encogido e frágile! ¿Por qué no fue también a las hembras concedido poder descobrir su congoxoso e ardiente amor, como a los varones? Que ni Calisto biuiera quexoso ni yo penada. (Auto X)

Con ello queda quebrada la caracterización básica de la amada ancioneril que ha de ser bella (y Melibea lo es) y honesta, ya que su comportamiento es abiertamente deshonroso e inmoral a la luz de

la moral social de la época. Por ello, en el auto XIV da culmen a sus amores rompiendo el código amoroso cancioneril que, al menos de manera explícita, no permitía el goce amoroso.

Llegado a este punto, la violación del código, como ocurría en la poesía satírica cancioneril, rompe el decoro del comportamiento galante para pasar a un comportamiento soez y grosero. Este es el caso de los actos contrarios a la convención literaria con los que Rojas condena el amor cortés en la persona de Calisto. Así se advierte en el contraste entre dichos y hechos de la escena galante del auto XIV que termina con una clara expresión grosera y maliciosa:

CALISTO. Vencido me tiene el dulçor de tu suaue canto; no puedo más suffrir tu penado esperar. ¡O mi señora e mi bien todo! ¿Quál muger podía auer nascida, que despriuasse tu gran merecimiento? ¡O salteada melodía! ¡O gozoso rato! ¡O coraçón mío! ¿E cómo no podiste más tiempo sufrir sin interrumper tu gozo e complir el desseo de entrambos?

MELIBEA. ¡O sabrosa trayción! ¡O dulce sobresalto! ¿Es mi señor de mi alma? ¿Es él? No lo puedo creer. ¿Dónde estauas, luziente sol? ¿Donde me tenías tu claridad escondida? ¿Auía rato que escuchauas? ¿Por qué me dexauas echar palabras sin seso al ayre, con mi ronca boz de cisne? Todo se goza este huerto con tu venida. Mira la luna quán clara se nos muestra, mira las nuues cómo huyen. Oye la corriente agua desta fontezica, ¡quánto más suaue murmurio su río lleua por entre las frescas yeruas! Escucha los altos cipreses, ¡cómo se dan paz unos ramos con otros por intercessión de vn templadico viento que los menea! Mira sus quietas sombras, ¡quán escuras están e aparejadas para encobrir nuestro deleyte! Lucrecia, ¿qué sientes, amiga? ¿Tórnaste loca de plazer? Déxale, no me le despedaces, no le trabajes sus miembros con tus pesados abraços. Déxame gozar lo que es mío, no me ocupes mi plazer.

CALISTO. Pues, señora e gloria mía, si mi vida quieres, no cesse tu suaue canto. No sea de peor condición mi presencia, con que te alegras, que mi absencia, que te fatiga.

MELIBEA. ¿Qué quieres que cante, amor mío? ¿Cómo cantaré, que tu desseo era el que regía mi son e hazía sonar mi canto? Pues conseguida tu venida, desapareciose el desseo, destemplose el tono de mi boz. Y pues tú, señor, eres el dechado de cortesía e buena criança, ¿cómo mandas a mi lengua hablar e no a tus manos que estén quedas? ¿Por qué no oluidas estas mañas? Mándalas estar sossegadas e dexar su enojoso vso e conuersación incomportable. Cata, ángel mío, que assí como me es agradable tu vista sossegada, me es enojoso tu riguroso trato; tus honestas burlas me dan plazer, tus deshonestas manos me fatigan, quando passan de la razón. Dexa estar mis ropas en su lugar e, si quieres ver si es el hábito de encima de seda o de paño, ¿para qué me tocas en la camisa? Pues cierto es de lienço. Holguemos e burlemos de otros mill modos, que yo te mostraré, no me destroces ni maltrates como sueles. ¿Qué prouecho te trae dañar mis vestiduras?

CALISTO. Señora, el que quiere comer el aue, quita primero las plumas. (Auto XIX)

El propio Calisto es consciente de cómo no está a la altura de la convención del amor cancioneril que debe representar cuando en el monólogo del auto XIV lamenta su falta de firmeza de amores en estos términos:

> ¡O mezquino yo!, quanto me es agradable de mi natural la solicitud e silencio e escuridad. No sé si lo causa que me vino a la memoria la traycíón, que fize en me despartir de aquella señora, que tanto amo, hasta que más fuera de día, o el dolor de mi deshonrra. (Auto XIV)

La realidad de su deshonra entra en conflicto con sus obligaciones como amador cortesano. Aunque Rojas no deja engañarse a nadie, tras la pose tópica e idealizada de la azucarada retórica amatoria cancioneril, se trasluce la inmoralidad de una relación sexual impropia de la moral y de los usos cortesanos.

> Pero tú, dulce ymaginacion, tú que puedes, me acorre. Trae a mi fantasía la presencia angélica de aquella ymagen luziente, buelue a mis oydos el suaue son de sus palabras, aquellos desuíos sin gana, aquel apártate allá, señor, no llegues a mí, aquel no seas descortés, que con sus rubicundos labrios vía sonar, aquel no quieras mi perdición, que de rato en rato proponía, aquellos amorosos abraços entre palabra e palabra, aquel soltarme e prenderme, aquel huyr e llegarse, aquellos açucarados besos, aquella final salutación con que se me despidió. ¡Con quanta pena salió por su boca! ¡Con quantos desperezos! ¡Con quantas lágrimas, que parescían granos de aljofar, que sin sentir se le cayan de aquellos claros e resplandecientes ojos! (Auto XIV)

La intensidad de esta contradicción del personaje, entre su caracterización cortesana con las obligaciones sociales que conlleva y la realidad sexual de su comportamiento amoroso, provocan en él una intensa lucha interior en la que siempre ha dominado la pasión por Melibea: "No quiero otra honrra, otra gloria, no otras riquezas, no otro padre o madre, no otros deudos ni parientes. De día estaré en mi cámara, de noche en aquel paraýso dulce, en aquel alegre vergel, entre aquellas suaves plantas y fresca verdura".

Como balance final de la condena del amor cortés en *La Celestina* cabe recordar cómo el autor primero parte de tópicos cancioneriles en su comienzo: la *religio amoris* del amador que se ha enamorado al ver a su amada, la belleza de la dama y su rechazo honesto al servicio de amores del caballero cortesano. Este tópico se ridiculiza por su contraste con la realidad de la pasión sexual que los criados denuncian en el deseo amoroso de Calisto y en la predicción de un comportamiento libidinoso de la mujer, tal como determinaba la literatura misógina. Rojas profundiza en esta condena manteniendo los elementos ridículos de la exagerada pasión de Calisto y su carácter de antihéroe en la muerte accidental y grotesca de su caída. Por otro lado, muestra la contradicción entre los hechos de sus personajes y su caracterización amorosa cancioneril: Melibea rompe su decoro forzada por la pasión de la lujuria femenina que denuncia la literatura misógina, como el *Corbacho* de Martínez de Toledo; Calisto troca su retórica cancioneril en gestos y actos burdamente procaces. De la idealización del amor cancioneril solo queda la deshonrosa realidad de los excesos sexuales de la pasión que pretende encubrir.

4.3. La *Celestina* como caso de amores

A. El honor en *La Celestina*

Como es propio de la novela sentimental, *La Celestina* va más allá de la mera parodia del amor cortés al plantear un caso de amores en el que analiza cómo la pasión amorosa cancioneril afecta al honor de los personajes. Ya el antiguo autor, dentro de un diálogo en el que desgrana los argumentos de la literatura misógina de la época en

claro aviso a los "mancebos", hace a Sempronio avisar a Calisto que las relaciones amorosas afectan a su honor:

> CALISTO. ¡Ve! Mientra más me dizes e más inconuenientes me pones, más la quiero. No sé qué s' es.
>
> SEMPRONIO. No es este juyzio para moços, según veo, que no se saben a razón someter, no se saben administrar. Miserable cosa es pensar ser maestro el que nunca fue discípulo.
>
> CALISTO. ¿E tú qué sabes? ¿quién te mostró esto?
>
> SEMPRONIO. ¿Quién? Ellas. Que, desque se descubren, assí pierden la vergüença que todo esto e avn más a los hombres manifiestan. Ponte pues en la medida de honrra, piensa ser más digno de lo que te reputas. Que cierto, peor estremo es dexarse hombre caer de su merescimiento, que ponerse en más alto lugar que deue. (Auto I)

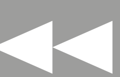
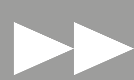
Estos papeles, encontrados por Rojas, fueron leídos por él con la debida diligencia, pues entiende el subrayado de Sempronio. "Ponte pues en la medida de honra". Y en esta medida pone el resto de la obra, en una causalidad que, como vimos, articula la obra y se presenta desde el principio en una profética concatenación por boca de Pármeno en la que el amor "causará perder tu cuerpo e alma e hazienda". Ante estos avisos Calisto reacciona vinculando amor y honra: "E tú ¿qué sabes de honrra? Dime ¿qué es amor?"

A estas preguntas Sempronio responderá desde la sabiduría tradicional: obras son amores. Los hechos muestran la nobleza de la persona. Por ello, en un claro diálogo irónico destaca ante Calisto cómo un hecho innoble (el pago a Celestina por su tercería) muestra su nobleza por ejercer la virtud de la liberalidad:

> SEMPRONIO. ¡Hay!, ¡si fiziste bien! Allende de remediar tu vida, ganaste muy gran honrra. ¿E para qué es la fortuna fauorable e prospera, sino para seruir a la honrra, que es el mayor de los mundanos bienes? Que esto es premio e galardón de la virtud. E por esso la damos a Dios, porque no tenemos mayor cosa que le dar. [...] E dizen algunos que la nobleza es vna alabanza, que prouiene de los merecimientos e antigüedad de los padres; yo digo que la agena luz nunca te hará claro, si la propia no tienes. E por tanto, no te estimes en la claridad de tu padre, que tan magnifico fue; sino en la tuya. E assí se gana la honrra, que es el mayor bien de los que son fuera de hombre. De lo qual no el malo, mas el bueno, como tú, es digno que tenga perfeta virtud. E avn te digo que la virtud perfeta no pone que sea fecha con digno honor. Por ende goza de hauer seydo assí magnifico e liberal. (Auto II)

Sempronio, a pesar de su cinismo, pone voz al sentimiento de Rojas: "E assí se gana la honrra, que es el mayor bien de los que son fuera de hombre". El comportamiento de Calisto ganará su deshonra, porque no es acorde a la moral social en la que se asienta la vida de la Castilla del XV. Por ello, un jurista como el joven estudiante de Salamanca no dudará en condenarlo con la más dura de las penas: la muerte sin confesión. Y es que el reo es consciente de su progresiva deshonra ante lo inapropiado de su comportamiento. Su parlamento en el auto XIII, al conocer la muerte de sus criados, muestra cómo es conciente de su deshonroso comportamiento:

> CALISTO. Pues yo bien siento mi honrra. Pluguiera a Dios que fuera yo ellos e perdiera la vida e no la honrra, e no la esperança de conseguir mi començado propósito, que es lo que más en

este caso desastrado siento. ¡O mi triste nombre e fama, cómo andas al tablero de boca en boca! ¡O mis secretos más secretos, quán públicos andarés por las plaças e mercados! ¿Qué será de mí? ¿Adonde yré? ¿Que salga allá?: a los muertos no puedo ya remediar. ¿Que me esté aquí?: parescerá couardía. ¿Qué consejo tomaré? Dime, Sosia, ¿qué era la causa porque la mataron?

SOSIA. Señor, aquella su criada, dando vozes, llorando su muerte, la publicaua a quantos la querían oyr, diziendo que porque no quiso partir con ellos vna cadena de oro, que tú le diste.

CALISTO. ¡O día de congoxa! ¡O fuerte tribulación! ¡E en qué anda mi hazienda de mano en mano e mi nombre de lengua en lengua! Todo será público quanto con ella e con ellos hablaua, quanto de mí sabían, el negocio en que andauan. No osaré salir ante gentes. ¡O pecadores de mancebos, padecer por tan súpito desastre! ¡O mi gozo, cómo te vas diminuiendo! Prouerbio es antigo, que de muy alto grandes caydas se dan.

Ante su deshonra Calisto no hará nada, salvo incrementarla manteniendo su comportamiento cada vez más innoble e indecoroso ocultándose de los demás, desprotegiendo a los suyos e incluso gozando descortésmente de su amada ("Cata, ángel mío, que assí como me es agradable tu vista sossegada, me es enojoso tu riguroso trato; tus honestas burlas me dan plazer, tus deshonestas manos me fatigan, quando passan de la razón", Auto XIX). Ante ello, como ya predijese Pármeno (aunque suponiéndolo por mano de Pleberio), Calisto y todos sus ayudantes pagarán con su vida su deshonra:

> purgará su innocencia con la honrra de Calisto e con nuestra muerte. Assí como corderica mansa que mama su madre la ajena, ella con su segurar tomará la vengança de Calisto en todos nosotros. (Auto XI)

En la obra no se produce la temida celada de Melibea en su casa, pero Rojas sí que tiende la celada a lo largo de su obra en la que la honra se paga con la muerte de todos los personajes que vulneran gravemente la norma social.

Por su parte, el comportamiento de Melibea, si bien suavizado por el efecto de la *philocaptio*, sirve a Rojas para mostrar cómo la denuncia de libinosidad de la mujer hecha por el antiguo autor se encubre en la falsa ingratitud de la amada cancioneril. Así nos lo declara Celestina en el auto sexto:

> Que a quien más quieren, peor hablan. E si assí no fuesse, ninguna diferencia hauría entre las públicas, que aman, a las escondidas donzellas, si todas dixesen sí a la entrada de su primer requerimiento, en viendo que de alguno eran amadas. Las quales, avnque están abrasadas e encendidas de viuos fuegos de amor, por su honestidad muestran vn frío esterior, vn sosegado vulto, vn aplazible desuío, vn constante ánimo e casto propósito, vnas palabras agras, que la propia lengua se marauilla del gran sofrimiento suyo, que la fazen forçosamente confessar el contrario de lo que sienten. (Auto VI)

Por ello no extraña que en el auto décimo Melibea rinda su honra en pro de su pasión amorosa concediendo licencia a Celestina para que sane su mal aun en perjuicio de su honor: "Agora toque en mi honrra, agora dañe mi fama, agora lastime mi cuerpo, avnque sea romper mis carnes para sacar mi dolorido coraçón, te doy mi fe ser segura e, si siento afluio, bien galardonada" (Auto X).

Y en el remedio son conscientes tanto Calisto como ella de que sus relaciones afectan a su honra. Así lo reconoce Melibea en el primer encuentro que tiene con Calisto, puertas por medio:

> La sobrada osadía de tus mensajes me ha forçado a hauerte de hablar, señor Calisto. Que hauiendo hauido de mí la passada respuesta a tus razones, no sé qué piensas más sacar de mi amor, de lo que entonces te mostré. Desuía estos vanos e locos pensamientos de ti, porque mi honrra e persona estén sin detrimento de mala sospecha seguras. A esto fue aquí mi venida, a dar concierto en tu despedida e mi reposo. No quieras poner mi fama en la balança de las lenguas maldezientes. (Auto XII)

E inicialmente Calisto responde como es propio de un comportamiento noble, atendiendo al honor de su dama: "¡O mezquino yo e como es forçado, señora, partirme de ti! ¡Por cierto, temor de la muerte no obrara tanto, como el de tu honrra!" (Auto XIII). Sin embargo, poco dura la preocupación de ambos, pues en el auto XIV los dos permiten que sus deseos lujuriosos se impongan a la castidad obligada por sus honras con lo que se produce la infamia social: "¡O mi padre honrrado, cómo he dañado tu fama e dado causa e lugar a quebrantar tu casa!"

Las palabras de Melibea, sin quererlo, son proféticas, al igual que fueron las de Pármeno. Todos los que incumplen la norma moral que se analiza en el caso de amores son condenados a la muerte por el juez Rojas. Y es que en su continuación de la comedia Fernando de Rojas resuelve la trama inicial del triángulo del engaño terenciano con una condena moral del amor mediante un encadenamiento causal propio del pensamiento jurídico. Los actos inmorales comprobados son dignos de una sanción penal correspondiente a su acción. Y esta, en el caso de quienes vulneran el código social de la honra, no es otra que la muerte real que viene a denunciar la falsa muerte de amores literaria, como ya ocurriese en *Cárcel de amor.* De esta manera, el amor resuelto mediante el engaño de la tercería es el responsable último de la muerte de los servidores del engaño (Celestina y los criados) y de los amantes entregados al loco amor (Calisto y Melibea). Para subrayar esta causalidad, la *Tragicomedia* relacionó estructuralmente las muertes de los criados y los amantes mediante el *Tratado de Centurio*.

En él se motivó también la condena jurídica del comportamiento moral de los padres de Melibea condenados al mayor extremo dolor que cabe en la sociedad medieval: la desaparición del linaje que hace lamentarse a Pleberio "¿Para quien adquirí honrras?" (Auto XXI). Los padres son culpables por negligencia, pues no han sabido guardar la honra de su hija mediante el matrimonio y el cuidado obligados. La ingenuidad de los padres al hablar de Melibea en el acto XVI, ya entregada a Calisto, es un claro contraste irónico que prueba, a los ojos jurídicos de Rojas la gravedad de su negligencia:

> PLEBERIO. Quitarla hemos de lenguas de vulgo, porque ninguna virtut ay tan perfecta, que no tenga vituperadores e maldizientes. No ay cosa con que mejor se conserue la limpia fama en las vírgines, que con temprano casamiento. ¿Quién rehuyría nuestro parentesco en toda la ciudad? ¿Quién no se hallará gozoso de tomar tal joya en su compañía? ¿En quien caben las quatro principales cosas que en los casamientos se demandan, conuiene a saber: lo primero discrición, honestidad e virginidad: segundo, hermosura; lo terçero el alto origen e parientes; lo final, riqueza? De todo esto la dotó natura. Qualquiera cosa que nos pidan hallarán bien complida.
>
> ALISA. Dios la conserue, mi señor Pleberio, porque nuestros desseos veamos complidos en nuestra vida. Que antes pienso que faltará ygual a nuestra hija, según tu virtut e tu noble sangre, que no

sobrarán muchos que la merezcan. Pero como esto sea officio de los padres e muy ageno a las mugeres, como tú lo ordenares, seré yo alegre, e nuestra hija obedecerá, según su casto biuir e honesta, vida y humildad.

LUCRECIA. ¡Avn si bien lo supiesses, rebentarías! ¡Ya!, ¡ya! ¡Perdido es lo mejor! ¡Mal año se os apareja a la vejez! Lo mejor Calisto lo lleua. No ay quien ponga virgos, que ya es muerta Celestina. Tarde acordays y más auíades de madrugar. ¡Escucha!, ¡escucha! señora Melibea.

Con esta prueba de la culpabilidad de los padres, Rojas cierra su círculo jurídico de condena de los comportamientos que violan las normas morales de la Castilla del XV. En su relación de causas y efectos y en su descubrir que tras los halagos de la poesía cancioneril y las galanterías caballerescas no se esconde sino el deseo sexual más deshonroso, ha sido implacable. Por ello, puede presumir desde el principio de que su obra está "compuesta en reprehensión de los locos enamorados, que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman e dizen ser su dios. Assí mesmo fecha en auiso de los engaños de las alcahuetas e malos e lisonjeros siruientes". Y en efecto, denuncia los excesos retóricos y la realidad sexual del amor cancioneril; avisa contra los engaños de sirvientes y alcahuetas que engañan a los hombres aprovechándose de sus deseos pasionales y engañan a las mujeres hechizándolas de amor y comprometiendo sus honras. Evitar este engaño depende de que los hombres cumplan con su función social (algo que no hace Calisto) y de que los padres sepan guardar debidamente a sus hijas mediante el matrimonio y la diligente custodia (cosa que tampoco hacen los padres de Melibea). Por todo ello, la obra termina condenando a una vida "in hac lachrymarum valle", porque en respuesta a la admiración inicial de Calisto, " En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios", la respuesta de Rojas es clara: la grandeza de Dios se muestra en un ordenamiento social ordenado en el que no tienen cabida los desafueros del amor inmoral tal como se pretendía denunciar en la comedia humanística.

B. El Planto de Pleberio

La Celestina se cierra con un largo lamento de Pleberio que inciado como diálogo con su mujer Alisa pronto se transforma en un lamento fúnebre público que se va convirtiendo en monólogo íntimo que razona desconsoladamente con la hija muerta. A lo largo de este planto, la desesperación del padre dolorido ante el cadáver de su hija impide una reflexión moral que parte de la crítica ha echado en falta. En el realismo propio de la comedia humanística una tragedia tan desgarradora como la que vive Pleberio solo puede dar pie a un lamento desgarrado en el que se mezclan las expresiones de desolación y soledad (23,5 % del texto del planto), las imprecaciones contra Fortuna (5,9 %), tópico de la literatura consolatoria, las imprecaciones contra el mundo (41,1 %) y las imprecaciones contra el amor (29,4 %). Ha de insistirse que el tema fundamental de este planto no es la justificación moral de las acciones ni el consuelo de los padres desconsolados, lo que obligaría a recurrir a contenidos religiosos sobre la condenación y la salvación de los personajes y la valoración de su conducta. Su tema es el lamento funerario ante la muerte de su hija, como desgarradamente insiste Pleberio: "ves allí a la que tú pariste e yo engendré, hecha pedaços...Ninguno perdió lo que yo el día de oy..., ¿quién forçó a mi hija a morir...? ¡Oh mi hija despedaçada!...". De hecho, su comienzo recuerda el tradicional *Planctus Mariae* de las tradiciones parateatrales. "¡O gentes, que venís a mi dolor! ¡O amigos e señores, ayudáme a sentir mi pena! ¡O mi hija

e mi bien todo!", dice Pleberio. María, en el *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández nos da el modelo paralitúrgico que utiliza Rojas:

> O vos omnes, ¡heus, heus!
> qui hanc transitis per viam
> non est dolor sicut meus
> filius meus factus reus
> videte matrem Mariam. (vv. 660-665)

Tras desarrollar el motivo de la muerte extemporánea, que ya estaba presente en el planto de Leriano de *Cárcel de amor* que Rojas conoce y en parte imita, Pleberio se centra en el motivo de la vida infructuosa ante la pérdida sufrida quejándose ante la Fortuna, primera responsable de las desgracias según la tópica nobiliaria desarrollada en obras como el *Laberinto de la Fortuna* de Juan de Mena:

> ¡O fortuna variable, ministra e mayordoma de los temporales bienes!, ¿por qué no executaste tu cruel yra, tus mudables ondas, en aquello que a ti es subjeto? ¿Por qué no destruyste mi patrimonio? ¿Por qué no quemaste mi morada? ¿Por qué no asolaste mis grandes heredamientos? Dexárasme aquella florida planta, en quien tú poder no tenías; diérasme, fortuna flutuosa, triste la mocedad con vegez alegre, no peruertieras la orden. Mejor sufriera persecuciones de tus engaños en la rezia e robusta edad, que no en la flaca postremería.

Si Pleberio encuentra a la Fortuna causante de su dolor, no lo es menos el mundo engañoso, entendido como vida errada en la mejor tradición moral de la ética consolatoria nobiliaria, tal y como ya había desarrollado Jorge Manrique en sus *Coplas* (cuya imagen de la celada ya fue utilizada por el poeta):

> ¡O vida de congoxas llena, de miserias acompañada! ¡O mundo, mundo! Muchos mucho de ti dixeron, muchos en tus qualidades metieron la mano, a diuersas cosas por oydas te compararon; yo por triste esperiencia lo contaré, como a quien las ventas e compras de tu engañosa feria no prósperamente sucedieron, como aquel, que mucho ha fasta agora callado tus falsas propiedades, por no encender con odio tu yra, porque no me secasses sin tiempo esta flor, que este día echaste de tu poder. Pues agora sin temor, como quien no tiene qué perder, como aquel a quien tu compañía es ya enojosa, como caminante pobre, que sin temor de los crueles salteadores va cantando en alta boz. Yo pensaua en mi más tierna edad que eras y eran tus hechos regidos por alguna orden; agora visto el pro e la contra de tus bienandanças, me pareces vn laberinto de errores, vn desierto espantable, vna morada de fieras, juego de hombres que andan en corro, laguna llena de cieno, región llena de espinas, monte alto, campo pedregoso, prado lleno de serpientes, huerto florido e sin fruto, fuente de cuydados, río de lágrimas, mar de miserias, trabajo sin prouecho, dulce ponçoña, vana esperança, falsa alegría, verdadero dolor. Céuasnos, mundo falso, con el manjar de tus deleytes; al mejor sabor nos descubres el anzuelo: no lo podemos huyr, que nos tiene ya caçadas las voluntades. Prometes mucho, nada no cumples; échasnos de ti, porque no te podamos pedir que mantengas tus vanos prometimientos. Corremos por los prados de tus viciosos vicios, muy descuydados, a rienda suelta; descúbresnos la celada, quando ya no ay lugar de boluer. Muchos te dexaron con temor de tu arrebatado dexar: bienauenturados se llamarán, quando vean el galardón, que a este triste viejo as dado en pago de tan largo seruicio. Quiébrasnos el ojo e vntasnos con consuelos el caxco. Hazes mal a todos, porque ningún triste se halle solo en ninguna aduersidad, diziendo que es aliuio a los míseros, como yo, tener compañeros en la pena. Pues desconsolado viejo, ¡qué solo estoy!

Tras dar diversos ejemplos históricos de experiencias dolorosas, siempre menores a la que él está viviendo, el planto se centra en su queja central en la que cada cual habla del mundo según su "triste experiencia", "como a quien las ventas e compras de tu engañosa feria no prósperamente sucedieron". ¿En qué para y en qué consiste la triste experiencia de la vida de Pleberio? El final de su lamento se dedica a expresarlo con una queja que se inicia con el dolor personal ante la pérdida ("¿Quién me podrá cobrir la gran falta, que tú me hazes?"), se incrementa con el dolor del superviviente ("¿qué remedio das a mi fatigada vegez?") para desarrollar la denuncia del causante de su dolor que no es otro que el poder destructivo del amor ("Pero ¿quién forjó a mi hija a morir, sino la fuerte fuerça de amor?"). Tras ello, solo le queda al dolorido padre dar rienda suelta a su desconsuelo final ("Del mundo me quexo").

Su dolor personal se manifiesta a través de una serie de interrogaciones retóricas que son expresión de su queja y signo de la intensidad de su dolor:

> ¿Qué haré, quando entre en tu cámara e retraymiento e la halle sola? ¿Qué haré de que no me respondas, si te llamo? ¿Quién me podrá cobrir la gran falta, que tú me hazes?

El dolor de Pleberio sigue amplificándose mediante una ponderación intensificativa: "Ninguno perdió lo que que yo el día de oy", que se demuestra mediante el exemplum de Lambas de Auria. La humanidad de la intensidad del dolor se precisa al llegar al elemento central de su planto: la denuncia de la auténtica causa de su pérdida: "¿quién forçó a mi hija a morir, sino la fuerte fuerça del amor?"

Su queja ante el mundo, por ser el superviviente inmerecido de la tragedia, se realiza con una auténtica argumentación suasoria propia del foro: "Pues, mundo, halaguero". El comienzo consecutivo ("Pues"), hace que todo lo que sigue sea consecuencia de lo anterior, "la fuerte fuerça del amor". En sus improperios contra el mundo, que es el primer enemigo del alma según la tradición moral cristiana, Rojas utiliza las interrogaciones retóricas como signo de acusación por el desamparo de su vejez ante la irreparable pérdida sufrida:

> ¿qué remedio das a mi fatigada vegez? ¿Cómo me mandas quedar en ti, conosciendo tus falacias, tus lazos, tus cadenas e redes, con que pescas nuestras flacas voluntades? ¿A dó me pones mi hija? ¿Quién acompañará mi desacompañada morada? ¿Quién terná en regalos mis años, que caducan?

La queja ante el auténtico causante de su dolor se manifiesta mediante una denuncia del poder destructor del amor que viene a descubrirnos la clave interrpetativa de la obra:

> ¡O amor, amor! ¡Que no pensé que tenías fuerça ni poder de matar a tus subjectos! Herida fue de ti mi juuentud, por medio de tus brasas passé: ¿cómo me soltaste, para me dar la paga de la huyda en mi vegez? Bien pensé que de tus lazos me auía librado, quando los quarenta años toqué, quando fui contento con mi conjugal compañera, quando me vi con el fruto, que me cortaste el día de oy. No pensé que tomauas en los hijos la vengança de los padres. Ni sé si hieres con hierro ni si quemas con fuego. Sana dexas la ropa; lastimas el coraçón. Hazes que feo amen e hermoso les parezca. ¿Quién te dio tanto poder? ¿Quién te puso nombre, que no te conuiene? Si amor fuesses, amarías a tus siruientes. Si los amasses, no les darías pena. Si alegres viuiessen, no se matarían, como agora mi amada hija. ¿En qué pararon tus siruientes e sus

> ministros? La falsa alcahueta Celestina murió a manos de los más fieles compañeros, que ella para su seruicio enponçoñado, jamás halló. Ellos murieron degollados. Calisto, despeñado. Mi triste hija quiso tomar la misma muerte por seguirle. Esto todo causas. Dulce nombre te dieron; amargos hechos hazes. No das yguales galardones. Iniqua es la ley, que a todos ygual no es. Alegra tu sonido; entristece tu trato. Bienauenturados los que no conociste o de los que no te curaste. Dios te llamaron otros, no sé con qué error de su sentido traydos. Cata que Dios mata los que crió; tú matas los que te siguen. Enemigo de toda razón, a los que menos te siruen das mayores dones, hasta tenerlos metidos en tu congoxosa dança. Enemigo de amigos, amigo de enemigos, ¿por qué te riges sin orden ni concierto? Ciego te pintan, pobre e moço. Pónente vn arco en la mano, con que tiras a tiento; más ciegos son tus ministros, que jamás sienten ni veen el desabrido galardón, que saca de tu seruicio. Tu fuego es de ardiente rayo, que jamás haze señal dó llega. La leña, que gasta tu llama, son almas e vidas de humanas criaturas. Las quales son tantas, que de quien començar pueda, apenas me ocurre. No solo de christianos; mas de gentiles e judíos e todo en pago de buenos seruicios. ¿Qué me dirás de aquel Macías de nuestro tiempo, cómo acabó amando, cuyo triste fin tú fuiste la causa? ¿Qué hizo por ti Paris? ¿Qué Elena? ¿Qué hizo Ypermestra? ¿Qué Egisto? Todo el mundo lo sabe. Pues a Sapho, Ariadna, Leandro, ¿qué pago les diste? Hasta Dauid e Salomón no quisiste dexar sin pena. Por tu amistad Sansón pagó lo que mereció, por creerse de quien tú le forçaste a darle fe. Otros muchos, que callo, porque tengo harto que contar en mi mal.

La denuncia de la responsabilidad de amor en su tragedia personal la desarrolla Pleberio con una estructura suasoria en la que se prueba la tesis expuesta. Comienza con la presentación de la tesis: "¡Qué no pensé que tenías fuerça ni poder de matar a tus subjectos!". Y prueba la tesis mediante la experiencia de su sufrimiento de amores, mediante la destrucción de los servidores del amor en la Celestina, mediante la explicación de la causa de la destrucción que no es otra que la iniquidad del injusto trato del amor y comprobando el alcance universal de su destrucción mediante un catálogo de exempla del fuego de amores.

En su experiencia del amor Pleberio confiesa cómo se liberó del amor hereos mediante la solución moral del matrimonio ("quando fui contento con mi conjugal compañera"), con lo que recordamos que la solución literaria que se da en la obra (la tercería como solución de la pasión amorosa) es inadecuada frente a la la realidad moral y social del matrimonio que Pleberio no ha ofrecido a su hija. Con ello, Rojas indirectamente recuerda la responsabilidad de Pleberio en su propia desgracia.

No obstante, el grueso de sus invectivas se dedican a probar la destrucción del amor mediante una enumeración de sentencias que ponen de manifiesto sus efectos dañinos. "Si hieres con hierro... Si quemas con fuego...Sana dexas la ropa, lastimas el coraçón...Feo amen... Hermoso les parezca". Las anáforas vienen a amplificar con sus reiteraciones su poder ("¿Quién te dio tanto poder? ¿Quién te puso nombre que no te conviene?"). El encadenamiento suasorio de argumentos cierra el alegato condenatorio del jurista: "Si amor fuesses, amarías a tus sirvientes. Si los amasses, no les darías pena. Si alegres viviessen, no se matarían, como agora mi amada hija".

Como prueba irrefutable del carácter destructivo del amor, Pleberio incluye en su alegato la presencia de la muerte como realidad

experimentada fruto del servicio de amores (frente a la idealizada muerte de amores cancioneril). Para ello vuelve a la estructura jurídica de una argumentación suasoria de enunciación y prueba. Su tesis es la pregunta inicial: "¿En qué pararon tus sirvientes y sus ministros?". Su prueba, el encadenamiento lógico de la secuencia argumental de las muertes: "Celestina murió; sus compañeros degollados; Calisto, despeñado; Mi triste hija quiso tomar la misma muerte". Por ello la condena del amor como causa de la tragedia es conclusión lapidaria y evidente: "Esto todo causas".

La causa de este poder destructivo e inevitable del amor es para Pleberio su propia naturaleza, ya que, siguiendo los tópicos de la poesía cancioneril, el amor es desleal e injusto en su pago como muestran las tópicas antítesis que lo caracterizan: "Dulce nombre /amargos hechos", "Alegra tu sonido/ entristece tu trato"; las sentencias populares ("No das yguales galardones"), cultas ("Iniqua ley...," Petrarca) e incluso evangélicas ("Bienaventurados los que...") que definen su comportamiento. La prueba de este injusto proceder (causa de la inmoralidad de sus servidores) la desarrolla el planto nuevamente en forma de argumentación suasoria, aunque en este caso por refutación entimémica: "Dios te llamaron otros..."; primera premisa : " ¿qué dios mata...?, segunda premisa: "Tú matas los que te siguen"; conclusión entimémica: luego no eres Dios. Tras la experiencia relatada puede dar una definición condenatoria del amor mediante la reiteración anafórica y la commutatio: "Enemigo de toda razón...", "Enemigo de amigos, amigo de enemigos"; y mediante el retrato tópico del amor ciego, pobre y moço y de su arco.

Concluye su condena del amor destructivo advirtiendo de su alcance universal. Nadie piense que la destrucción del amor se para en la *Tragicomedia* y en sus personajes, la experiencia lleva al autor a avisar de que su fuego, que llega de improviso (imagen cancioneril tópica, "Tu fuego es de ardiente rayo..."), alcanza a toda la humanidad. Prueba de ello es el catálogo de exempla de hombres y mujeres, clásicos y bíblicos, destruidos por el fuego del amor.

Tras denunciar la verdadera causa de su tragedia, el amor pasional que todo lo consume, Pleberio cierra su lamento con la exclamación de su desconsuelo final. Con una argumentación susasoria por encadenamiento lógico (ratiocinatio: "Porque en sí me crió, porque no me dando vida...") se queja del mundo por vivir amando. Con ello llega a una conclusión verista: "no amando, cessara mi quexosa y desconsolada postrimería". Este llanto desconsolado, sin referencia a esperanza cristiana alguna, no es muestra de desesperación vital o de falta de religiosidad del autor, sino que responde a la razonable ausencia de consuelo en una escena de mímesis realista propia de la comedia humanística que está escenificando el lamento desgarrado de un padre que acaba de perder trágicamente a su hija y llora sobre su cadáver, situación que es propia de la tradición del duelo medieval que exige el llanto desconsolado de deudos y familiares.

Con unos desgarrados apóstrofes a Melibea se cierra la obra. En ellos Pleberio clama su dolor ante su pasado perdido ("¡ O mi compañera buena!) y su presente desesperado (¡O mi hija despedaçada"). Con media docena de reiteraciones anafóricas y paralelísticas desgrana una letanía de porqués que amplifican el dolor del padre abandonado a su tragedia. En esta letanía se pasa del porqué interrogativo del dolor interior (Melibea) al porqué causal de la acusación al mundo; de los porqués de la obligación familiar (de apoyo, de conmiseración con los padres) a los porqués del "dexar" (antes de tiempo, penado, triste y solo). Con ello el Planto se cierra como empezó, siendo la manifestación del dolor desgarrado de un

padre ante la tragedia irreversible y su dolorosa explicación. Y con la explicación, que no es otra que el poder destructivo del amor pasional, llega su conclusión final: la condena a una vida *In hac lachrymarum valle*. Para Rojas esta es la auténtica voz de la religión de amores que sirve de "reprehensión de los locos enamorados... que a sus amigas llaman y dizen ser su dios":

> Cal. En esto veo Melibea, la grandeza de Dios [...]
>
> Peb. [...] que me dejaste triste y solo in hac lachrymarum valle.

En medio, explicando la unión de estas dos afirmaciones está la *Tragicomedia* y su ejemplo moral de condena del loco amor del mundo.

5. ORIENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

A. Estudios

Una primera introducción a *La Celestina* puede hacerse desde los excelentes estudios de la edición de Peter E. Russell (1993) y de la magna edición de la Bilblioteca Clásica de la RAE dirigida por Francisco Rico (2011). Muy útiles y pedagógicas son las guías de lectura de Juan Alcina (1983), Eduardo Galán Font (1986) y Eukene Lacarra (1990). Junto a ellas hay que conocer las clásicas monografías sobre la obra de Marcel Bataillon, *"La Celestina" selon Fernando de Rojas* (1961) y de Stephen Gilman, *"La Celestina": arte y estructura* (1974), destacando entre ellas la magistral de Mª Rosa Lida, *La originalidad artística de "La Celestina"* (1970). Estos estudios cabe complementarlos con la obra de conjunto *Estudios sobre la Celestina* (2001) editada por Santiago López-Ríos.

Los testimonios de la obra pueden estudiarse en el estado de la cuestión de Juan Carlos Conde López (1997) y la monografía de Víctor Infantes (2010). Carlos Heusch en *L'invention de Rojas: La Célestine* (2008) ha trazado el proceso creativo de la obra. Felipe Pedraza (2003) enmarca la obra en el panorama teatral de la Castilla de su tiempo y Miguel Ángel Pérez Priego (2008c) documenta las representaciones que pudo conocer Rojas. José Luis Canet (2007) vincula la obra al mundo universitario salmantino.

La figura de Fernando de Rojas puede ampliarse con la documentada biografía de Nicasio Salvador (2001), que niega su judaísmo; por contra, José Luis Pérez López (2006) vuelve a defender su carácter converso. Se ha analizado el perfil jurídico del autor en el estudio de Ivy A. Corfis (1989); Víctor Infantes (2012) ha trazado su formación desde el estudio de su biblioteca; Luis Suárez (2008) ha señalado su humanismo. Se sigue analizando su papel como autor en *La Celestina* con reivindicaciones de una autoría total (Emilio de Miguel, 1996) y propuestas de una menor intervención junto a otros dos autores (Antonio Sánchez y Remedios Prieto, 2009) o incluso adulterando una comedia anterior (José Guillermo García Valdecasas, 2000). A pesar de ello, sigue dominando en la crítica la argumentación a favor de dos autores, como ya señalaban las tesis de Martín de Riquer (1957) y defiende la monografía de Itziar Michelena (1999). Ello a pesar de las objeciones que parte de la crítca mantiene sobre su autoría, como señala el artículo de Joseph Snow (1999-2000).

Su género puede analizarse desde los trabajos de Ana María Moure (1998), de Ottavio Dicamillo (2005) y de José Luis Canet (2008). Su estructura cuenta con la monografía de James R. Stamm (1988). La trama amorosa puede revisarse desde los acercamientos de Dorothy Severin (1984), de Eukene Lacarra (1989b y 2001), de Emilio de Miguel

(2000) y de Laura Mier (2010). La importancia de la magia puede abordarse desde el artículo de Patrizia Botta (1994), actualizado en el estudio de Alberto Montaner y Eva Lara (2016). Los personajes se analizan en el estudio de Joseph Snow (1989), en la monografía de Francisco Márquez Villanueva (1993), y en los artículos de Miguel Garci-Gómez (1994) y de Ivette Martí (2012). Alfredo Hermenegildo (1991b) y Carmen Parrilla (2001) analizan sus principales recursos expresivos. Mª Teresa Miaja (2007) centra su atención en los diálogos de la obra y Marta López Izquierdo (2008) en la relación entre los personajes y sus usos lingüísticos. José Luis Girón (2003) estudia la lengua de la obra. Joseph Snow (2010) analiza el tiempo dramático.

Pueden contrastarse los distintos significados de la obra según Jose María Maravall (1964) y Stephen Gilman (1978). El transfondo real y social de la Castilla del XV en la obra lo atienden David Becerra Mayor (2006), Francisco Bautista (2008c), y María Asenjo (2008). Spurgeon Baldwin (1987) y German Orduna (2001) precisan su didactismo y valor moral. Francisco Márquez Villanueva (2004) vincula el nihilismo de la obra a la Castilla del XV; por su parte, Rebeca Sanmartín (2005b) analiza las muertes como ejemplo del castigo del pecado; Joseph Snow (2015) vincula el desorden moral a la realidad social de la época y Gustavo Illades (2013) demuestra cómo los delitos de los personajes se corresponden con el marco legal castellano. Consolación Baranda en su monografía *La Celestina y el mundo como conflicto* (2004) interpeta la obra desde la formación jurídica de su autor. El comentario del Planto de Pleberio puede ampliarse con la valoración positiva de Emilo de Miguel (2001) y con la negativa de José Antonio Bernaldo de Quirós (2012).

El estudio de la recepción e influencia de la obra puede iniciarse con Keith Whinnom (1988), Miguel Ángel Pérez Priego (1991) y Laura Mier (2008). Donatella Gagliardi (2007) sigue la fortuna inquisitorial de la obra.

Junto a esta bibliografía la obra cuenta con numerosos libros colectivos y actas de congresos entre los que destacamos por su utilidad *La Celestina V Centenario (1499-1999)* (2001), *Celestina: recepción y herencia de un mito literario* (2001), o *El mundo social y cultural de «La Celestina»* (2003). Así mismo contamos con una revista especializada dedicada a ella: *Celestinesca*, y un portal temático de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes con importantes estudios y ediciones:

http://www.cervantesvirtual.com/bib_obra/Celestina/

B. Ediciones

Contamos con diversas ediciones facsimilares de los diferentes testimonios de la obra, de las que destacamos por el interés de los estudios que las acompañan las que siguen:

- P. Botta, "La *Celestina* de Palacio en sus aspectos materiales (continuación)", *BRAE* 73 (1993), pp. 347-366. Edición facsimilar de los ocho folios del Ms. II-1520 de la Biblioteca de Palacio que contienen un fragmento del auto I.
- *Comedia de Calisto y Melibea, Vol. I: Transcripción y versión modernizada. Vol. 2: Reproducción facsímil de la edición de Burgos de 1499,* ed. E. de Miguel, Salamanca, Junta de Castilla y León-Caja Duero- Universidad de Salamanca, 1999.
- *Tragicomedia de Calisto y Melibea (Valencia, Juan Joffre, 1514)*, dir. N. Salvador Miguel; ed. palegráfica N. Salvador Miguel y S. López Ríos, Valencia, Institució Alfons el Magnànim- Ministerio de Educación y Ciencia- Biblioteca Nacional, 1999.

El portal *La Celestina. Biblioteca de obra* de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (http://www.cervantesvirtual.com/bib_obra/Celestina/ ofrece en línea la edición facsímil de:

- *Celestina de Palacio*, ms. 1520 de la Biblioteca de Palacio.
- *Comedia de Calisto y Melibea*, Burgos, Fadrique alemán de Basilea, 1499.
- *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Valencia, Juan Joffre, 1514.
- *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Burgos, Juan de Junta, 1531.

En lo referente a las ediciones críticas, seleccionamos de entre ellas las siguientes ediciones de la *Tragicomedia* (texto canónico de *La Celestina*) por la importancia de sus estudios y la pulcritud de su texto:

- *La Celestina*, ed. D. Severin y M. Cabello, Madrid, Cátedra, 1987. Se basa en la edición de Zaragoza, 1507.
- *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. P. Rusell, Madrid, Castalia, 1991, 2ª ed. corregida en 1993. El texto se utiliza en la edición didáctica realizada por Marta Haro y Juan Carlos Conde (Madrid, Castalia, 2002, col. Castalia Didáctica) que contiene una excelente guía de lectura.
- *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. y est. F. J. Lobera, G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota, I. Ruiz Arzálluz y F. Rico, Barcelona, Crítica, 2000. Esta edición, dirigida por Francisco Rico, ha sido actualizada en la Biblioteca Clásica de la RAE (Madrid: Real Academia Española – Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011).
- *Tragicomedia de Calisto y Melibea. V Centenario: 1499-1999*, Kassel, Reigenberger, 2000, edición y estudio de autoría de F. Cantalapiedra: tomo I "La Celestina y su autoría", t. II: Edición crítica; t. III: Floresta celestinesca.

El portal *La Celestina. Biblioteca de obra* de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (http://www.cervantesvirtual.com/bib_obra/Celestina/ también incluye en línea las ediciones críticas de Julio Cejador Frauca y Patrizia Botta (Autos 8 al 21).

José Luis Canet ha editado los dieciséis actos de la *Comedia de Calisto y Melibea* (Universidad de Valencia, 2011) basándose en la edición de Toledo 1500. También son de interés la edición de la *Celestina comentada* (eds. L. Fothergill-Payne, E. Fernández y P. Fothergill-Payne, Universidad de Salamanca, 2002) y la reconstrucción de la pretendida comedia completa previa a la "adulteración" de Fernando de Rojas que realiza Jose Mª García Valdecasas en su monografía *La adulteración de La Celestina* (Madrid, Castalia, 2000).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A

Abad F. (1989), "Problemas que suscita el teatro medieval", en *Homenaje al profesor Antonio Gallego-Morell*, Granada, Univ. de Granada, vol. I, pp. 59-73.

Abeledo M. (2009), "El *Libro del caballero Zifar* entre la literatura ejemplar y el romance caballeresco", *Letras = Studia Hispanica Medievalia VIII,* 59-60, pp. 119-131.

Accorsi F. (2012), "La Égloga de Francisco de Madrid: un ensayo bucólico de finales del XV", en *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, Salamanca, SEMYR, pp. 333-340.

Actas del Congreso Romancero-Cancionero (1990), *UCLA 1984*, Madrid, José Porúa Turanzas.

Águila Escobar G. (2006), "La educación del caballero: *Tratado de los rieptos e desafíos y Ceremonial de príncipes* de Diego de Valera", en *Las letras y las ciencias en el medievo hispánico*, Universidad de Granada, pp. 299-318.

Alberte A. (1995), "Tradición y originalidad en las artes predicatorias medievales", en *Actas I Congreso Nacional de Latín Medieval,* Universida de León, pp. 133-165.

Alborg J. L. (1980), *Historia de la Literatura Española,Tomo I. Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Gredos, 2ª ed.

Alcina J. (1983), *Fernando de Rojas. "La Celestina"*, Barcelona, Laia.

Alfonso X el Sabio y las Crónicas de España (2000), Valladolid, Universidad de Valladolid. Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.

Alfonso X y su época. (2001) *El siglo del rey Sabio*, Barcelona, Carroggio.

Allés Torrent S. (2015), "Implicaciones intelectuales y metodológicas en la selección de los autores y la terminología traductora castellana del siglo XV", *Anuario de Estudios Medievales* 45, pp. 419-448.

Alonso A. (2001), *Poesía amorosa y realidad cotidiana: del «Cancionero general» a la lírica italianista*, London, Department of Hispanic Studies. Queen Mary and Westfield College.

Alonso A. (2008), "El teatro en la época de los Reyes Católicos", en *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, Iberoamericana - Universidad de Navarra, pp. 11-32.

Alonso D. (1973), "Cancioncillas de amigo mozárabes (primavera temprana de la lírica europea)", en *Obras Completas, II, Estudios y ensayos sobre literatura,* Madrid, Gredos, pp. 33-86.

Alonso Pedraz M. (1986), *Diccionario medieval español: Desde las Glosas emilianenses y silenses (s.X) hasta el siglo XV*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1986, 2 vols.

Alvar A. (2004), "*Relectiones* sobre mecenazgo regio y primer humanismo", en *Sardegna, Spagna e Mediterraneo. Dai Re Cattolici al Secolo d'Oro*, Roma, Carocci, pp. 335-344.

Alvar C. (1977), *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, Barcelona, Planeta.

Alvar C. (1990), "Notas para el estudio de las traducciones italianas en Castilla durante el siglo XV", *Anuario Medieval* 2, pp. 23-41.

Alvar C. (1991), "De Samaria a Tiro. Navegaciones de Apolonio en el siglo XIII", *Bulletin Hispanique* 93, pp. 5-12.

Alvar C. (1992), "A propósito del *Tratado de amor* atribuido a Juan de Mena", en *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV,* Universitat de València. Departament de Filologia Espanyola, pp. 159165.

Alvar C. (1999), "Espectáculos de la fiesta. Edad Media", en *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, pp. 177-206.

Alvar C. (2002), "El reverso del amor cortés: poesía satírica medieval", en *Estudios de literatura comparada. Norte y Sur, la sátira, transferencia y recepción de géneros y formas textuales,* Universidad de León, pp. 17-32.

Alvar C. (2004), "Amadís: la vida de un caballero", *Torre de los Lujanes* 54, pp. 65-76.

Alvar C. (2004b), "Promotores y destinatarios de traducciones en Castilla durante el siglo XV", *Cahiers de Linguistique et de Civilisation Hispanique Médiévales* 27, pp. 127-140.

Alvar C. (2007), "Geografía e historia literaria", en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval,* León, Universidad de León, vol. 1, pp. 17-26.

Alvar C. (2009), "De traductores y tr aducciones", en *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media*, Universidad de Extremadura, I, pp. 621-633.

Alvar C. (2012), "Literatura española medieval, literatura europea", en *Estudios de literatura medieval. 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Murcia, pp. 15-27.

Alvar C. (2015), *Presencias y ausencias del rey Arturo en España*, Madrid, Sial Pigmalión.

Alvar C, y Alvar M. (1983), "Apollonius-Apollonie-Apolonio: la originalidad en la literatura medieval", en *El comentario de textos, 4. La poesía medieval.* Madrid, Castalia, pp. 125-147

Alvar C. y A. Gómez Moreno (1987), *La poesía lírica medieval,* Madrid, Taurus.

Alvar C. y A. Gómez Moreno (1988), *La poesía épica y de clerecía medievales,* Madrid, Taurus.

Alvar C., A. Gómez Moreno y F. Gómez Redondo (1991), *La prosa y el teatro en la Edad Media*, Madrid, Taurus.

Alvar M. (1970), *El romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, Planeta.

Alvar M. (1985), "La palabra *romance* en español", en *Estudios dedicados al prof. Andrés Soria Ortega*, Universidad de Granada, I, pp. 17-25.

Alvar M. (1986), "Apolonio, clérigo entendido", en *Symposium in honorem prof. Martín de Riquer*, Barcelona, Ediciones Quaderns Crema, pp. 51-74.

Alvar M. (1988), "Dos modelos lingüísticos diferentes: Juan Ruiz y don Juan Manuel", *Revista de Filología Española* 68, pp. 13-32.

Alvar M. (1992), "Gonzalo de Berceo como hagiógrafo", en Gonzalo de Berceo, *Obra completa*, coord. I. Uría, pp. 29-59.

Álvarez Pellitero A. Mª (1994), "Pervivencias e innovaciones en el tránsito del teatro medieval", en *Cultura y representación en la Edad Media*, Alicante, Generalitat Valenciana-Ajuntament d'El -Instituto de cultura Juan Gil Albert, pp. 89-99.

Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías (2008), ed. José Manuel Lucía Megías, Madrid, Biblioteca Nacional de España - Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

Amadís y sus libros: 500 años (2009), ed. México, El Colegio de México.

Amícola J. (1971), "El *Auto de la huida a Egipto*, drama anónimo del siglo XV", *Filología* 15, pp. 1-29.

Ancos P. (2009), "El narrador como maestro en el mester de clerecía", *eHumanista. Journal of Iberian Studies* 12, pp. 48-64.

Ancos P. (2012), *Transmisión y recepción primarias de la poesía del Mester de Clerecia,* Universidad de Valencia.

Ancos P. (2014), "La clerecía del Fernán González", *Romance Quarterly*, 61, 3, pp. 156-169.

Antelo Iglesias A. (1991), "Las bibliotecas del otoño medieval. Con especial referencia a las de Castilla en el siglo XV", *Espacio, Tiempo y Forma* 4, pp. 285-350.

Antología comentada de la literatura española (2012), dir. A. Amorós, Madrid, Castalia.

Antología de la prosa medieval (1998), eds. M. Ariza y N. Criado, Madrid, Biblioteca Nueva.

Aragüés Aldaz J. (1993), "Colecciones de *Exempla* y Oratoria: la labor del compilador", en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico,* Cádiz, pp. 251-265.

Aragüés Aldaz J. (2004), "Tendencias y realizaciones en el campo de la hagiografía en España (con algunos datos para el estudio de los legendarios hispánicos)", *Memoria Ecclesiae* 24, pp. 441-560.

Archer R. (2006), "Mujeres enamoradas: un epistolario de Pere Torroella y Pedro d'Urrea", *Hispanic Research Journal* 7, pp. 291-305.

Archer R. (2006b), "El *Arcipreste de Talavera* y el problema de las mujeres", *Memorabilia* 9.

Archer R. (2012), "La misoginia como *remedium amoris*", *Bulletin of Hispanic Studies* 89, pp. 237-254.

Arén Janeiro I. (2011), "La *Glosa* de Hernán Núñez: Alegoresis del *Laberinto de Fortuna*", *eHumanista. Journal of Iberian Studies* 19, pp. 426-445.

Arizaleta A. (1997), "El exordio del *Libro de Alexandre*", *Revista de Literatura medieval*, pp. 9-22.

Arizaleta A. (1999), *La traslation d'Alexandre. Recherches sur la genése et signification du "Libro de Alexandre"*, Paris, Klincksieck- Publications du Séminaire d'Études Hispaniques de l'Université Paris XIII.

Arizaleta A. (2000), "Alexandre en su *libro*", *La Corónica* 28:2, pp. 3-28.

Arizaleta A. (2007), "La alianza de clerecía y monarquía (Castilla, 1157-1230)", en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, dir. A. López Castro - L. Cuesta Torre, León, Universidad de León, vol. 1, pp. 239-248.

Arizaleta A. (2008), "El *Libro de Alexandre*: el clérigo al servicio del rey", *Troianalexandrina* 8, pp. 73-114.

Armijo C. (2015), "Colecciones de exempla en la península ibérica a finales de la Edad Media: *Libro de los gatos, Libro de los exemplos por A.B.C. y El espejo de los legos*", en *Narrativa ejemplar y breve medieval*, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 105-118.

Armistead S. G (1992), "Los orígenes épicos del Romancero en una perspectiva multicultural", en *Estudios de Folklore y Literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, México, El Colegio de México, pp. 3-16.

Armistead S. G. (1999), "El romancero sefardí: medievo y diáspora", en *Romanceiro Ibérico*, Lisboa, Edições Colibri-Instituto de estudos sobre o romanceiro velho e tradicional, I, pp. 53-69.

Armistead S. G. (2000), "El romancero y la épica carolingia", en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura medieval*, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria- Año Jubilar Lebaniego- AHLM,I, pp. 3-14.

Arranz Guzmán A. (2012), "De los goliardos a los clérigos *falsos*", *Espacio, Tiempo y Forma* 25, pp. 43-84.

Arranz Lago D. F. (2008), "Empero, porque es umanal cosa el pecar: El Arcipreste de Hita y el discurso de la transgresión", en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el Libro de buen amor. II Congreso Internacional*, Ayuntamiento de Alcalá La Real, pp. 49-60.

Arnstedt de Magneres G. (1999-2000), "Alfonso el Sabio y Brunetto Latini: convergencias", *Letras* 40-41, pp. 71-78.

Asenjo González M (2008), "La historia y la sociedad urbana en la lectura de *La Celestina*", *Celestinesca* 32, pp. 13-35.

Asensio E. (1970), *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos.

Askins A. L-F y V. Infantes (2014), *Suplemento al Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI) de Antonio Rodríguez-Moñino*, ed. de Laura Puerto Moro, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

Atero Burgos V. (1996), "Panorama general del romancero panhispánico", en *El romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Universidad de La Rábida, Universidad de Cádiz, pp. 13-30.

Avalle-Arce J. B. (1990), *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*, México, FCE.

Ayerbe-Chaux R. (1968), "La importancia de la ironía en el *Libro de buen amor*", *Thesaurus 23*, pp. 218-40.

Ayerbe-Chaux R. (1975), *El conde Lucanor: materia tradicional y originalidad creadora*, Madrid, Porrúa Turanzas.

Ayerbe-Chaux R. (1994), *Yo, don Juan Manuel: Apología de una vida*, Madison, HSMS.

Aznar Vallejo E. (1999), *Vivir en la Edad Media*, Madrid, Arco Libros.

B

Baerh R. (1983), *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1983.

Baldwin S. (1987), "Pecado y retribución en *La Celestina*", *Dicenda* 6, pp. 71-81.

Balestrini Mª C. (2003-2004), "Obras menores en cuaderna vía: esbozo de un panorama para el siglo XIV", *Letras=Studia Hispanica Medievalia VI* 48-49, pp. 50-59.

Balestrini Mª C. (2010), "Los *Castigos de Catón* y los *Proverbios de Salamón*: continuidad y renovación en la tradición tardía del mester de clerecía", *Letras = Studia Hispanica Medievalia VIII* 61-62, pp. 109-118.

Baños Vallejo F. (1991-1992), "La más antigua lírica popular castellana: otra tipología", *Archivum* 41-42, pp. 33-64.

Baños Vallejo F. (1989), *La hagiografía como género literario en la Edad Media*, Oviedo, Departamento de Filología española.

Baños Vallejo F. (1992), "El Arcipreste de Talavera como hagiógrafo (La moralización, más allá de la reprobación)", en *Actas del II Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad Alcalá de Henares, I, pp. 175-185.

Baños Vallejo F. (2003), *Las Vidas de santos en la literatura medieval española*, Madrid, Ediciones Laberinto.

Baquero Escudero A. L (1999), "La técnica epistolar en la novela sentimental de la Edad Media", *Estudios Románicos* 11, pp. 7-16.

Baranda Leturio C. (2004), *La Celestina y el mundo como conflicto*, Universidad de Salamanca.

Baranda Leturio N. (2001), *La prosa y el teatro medievales*, Madrid, UNED.

Barra Jover M. (1990), "El *Libro de Buen Amor* como cancionero", *Revista de Literatura Medieval* 2, pp. 159-164.

Baschet J. (2009), *La civilización feudal. Europa del año mil a la colonización de América*, México, Fondo de Cultura Económica.

Bastons i Vivanco C. (2012), "Mirada comparatista al didactismo de la literatura medieval hispánica", en *Literatures ibèriques medievals comparades / Literaturas ibéricas medievales comparadas*, Alicante, Universitat d'Alacant – SEL, pp. 93-102.

Basualdo Miranda H. R. (2011), "Memoria e imaginario en la configuración de modelos femeninos virtuosos en el siglo XV en Castilla", en *Cuestiones de Historia Medieval*, eds. G. Rodríguez, S. Arroñada, C. Bahr y M. Zapatero, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina,vol. II, pp. 351-372.

Bataillon M. (1961), *"La Celestina" selon Fernando de Rojas*, París, Didier.

Bautista F (2007), "Como a señor natural': interpretaciones políticas del *Cantar de Mio Cid*", *Olivar* 10, pp. 173-184.

Bautista F. (2008), "Sobre la historia literaria castellana del siglo XIV", en *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el Tercer Milenio*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 205-214.

Bautista F. (2008b), "Poética, archivo y heterogeneidad en la historiografía castellana medieval", en *Poétique de la Chronique. L'écriture des textes historiographiques au Moyen Age (Péninsule Ibérique et France)*, Toulouse, CNRS - Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 215-228.

Bautista F. (2008c), "Realidad social e ideología en *La Celestina*", *Celestinesca* 32, pp. 37-49.

Bautista F. (2015), "Historiografía y poder al final de la Edad Media: en torno al oficio de cronista", *Studia Historica. Historia Medieval* 33, pp. 97-117.

Bayo J. C. (2005), "La versificación del Arcipreste, toda problemas ", en *El Libro de buen amor de Juan Ruiz Archiprêtre de Hita*, Paris, Ellipses, pp. 191-216.

Beceiro Pita I. (1991), "Educación y cultura en la nobleza (siglos XIII-XV)", *Anuario de Estudios Medievales* 21, pp. 775-806.

Beceiro Pita I. (2007), *Libros, lectores y bibliotecas en la España medieval*, Murcia, Nausícaä Edición.

Beceiro Pita I. (2016), "La formación del caballero y la dama a través de los tratados didácticos peninsulares", en *La formació de la personalitat a l'edat mitjana*, Lleida, Pagès Editors, pp. 169-190.

Beceiro Pita I. y R. Córdoba de la Llave (1990), *Parentesco, Poder y Mentalidad. La Nobleza Castellana (siglos XII-XV),* Madrid, CSIC.

Becerra Mayor D. (2006), "El impacto burgués y la ambigüedad de los linajes de Melibea y Calisto", *Verba Hispanica* 14, pp. 21-37.

Beceiro Pita I n(2016), "Poder regio y mecenazgo en el Occidente peninsular: las reinas e infantas de las dinastías Trastamara y Avís", *Anuario de Estudios Medievales* 46, pp. 329-360.

Belloso Martín N. (1989), *Política y humanismo en el siglo XV: el maestro Alonso de Madrigal, el Tostado*, Universidad de Salamanca.

Belnaldo de Quirós Mateo J. A. (2014), "Fernando de Rojas y la calidad literaria del Planto de Pleberio", *Etiópicas* 10, pp. 128-150.

Beltrán L. (1977), *Razones de buen amor. Oposiciones y convergencias en el libro del Arcipreste de Hita,* Valencia-Madrid, Fundación Juan March-Castalia.

Beltrán V. (1984), *O cervo do monte à augua volvia. Del simbolismo naturalista en la cantiga de amigo*, El Ferrol.

Beltrán V. (1985), "La *Cantiga* de Alfonso XI y la ruptura poética del siglo XIV", *El Crotalón* 2, pp. 259-273.

Beltrán V. (1989), *La canción de amor en el otoño de la Edad Media,* Barcelona, PPU.

Beltrán V. (1990), *El estilo de la lírica cortés. Para una metodología del análisis literario*, Barcelona, PPU.

Beltrán V. (1991), "Tipos y temas trovadorescos. VII. *Leonoreta / fin roseta*, la corte poética de Alfonso XI y el origen del *Amadís*", *Cultura Neolatina* 51, pp. 47-64.

Beltrán V. (1995), *A cantiga de amor*, Vigo, Edicións Xerais.

Beltrán V. (2000), "La Reina, los poetas y el limosnero. La corte literaria de Isabel la Católica", en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura medieval,* Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria- Año Jubilar Lebaniego- AHLM, I, pp. 353-364.

Beltrán V. (2001), "*La poesía es un arma cargada de futuro:* polémica y propaganda política en el *Cancionero de Baena*", en *Juan Alfonso de Baena y su cancionero,* Ayuntamiento de Baena, pp. 15-52.

Beltrán V. (2002), "Poesía y trabajo intelectual: la compilación de los cancioneros medievales", en *Diccionario filológico de literatura medieval española*, Madrid, Castalia, pp. 1043-1062.

Beltrán V. (2003), "*La muerte* y los vivos: Francisco De Ávila y el canon poético de 1500", en *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval,* México, Universidad Nacional Autónoma de México - Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 75-104.

Beltrán V. (2003b), "Los usuarios de los cancioneros", *Insula* 675, pp. 19-20.

Beltrán V. (2005), *La corte de Babel. Lenguas poéticas y política en la España del siglo XIII*, Madrid, Gredos.

Beltrán V. (2006), "Atribución-anonimato y estructura de los cancioneros", en *Hispanismo: discursos culturales, identidad y memoria*, Universidad Nacional de Tucumán, pp. 15-33.

Beltrán V. (2016), *El romancero. De la oralidad al canon*, Kassel, Reichenberger.

Bénichou P. (1968), *Creación poética en el romancero tradicional,* Madrid, Gredos.

Bermejo Cabrero J.L. (1974-1975), "La formación jurídica del Arcipreste de Talavera", *Revista de Filología Española* 57, pp. 111-125

Beysterveldt A. van (1982), *Amadís-Esplandián-Calisto. Historia de un linaje adulterado*, Madrid, Porrúa.

Biglieri A. (1989), *Hacia una poética del relato didáctico. Ocho estudios sobre "El Conde Lucanor",* Chapel Hill, University of North Carolina.

Bizzarri H. O. (1986), "Sobre la autoría del *Vergel de la consolaçión*. Teorías existentes y su interpretación", *Revista Española de Teología* 46, pp. 215-224.

Bizzarri H. (1995), "Las colecciones sapienciales castellanas en el proceso de reafirmación del poder monárquico (siglos XIII y XIV), *Cahiers de Linguistique et Civilitation Hispanique Médiévale* 20, pp. 35-73.

Bizzarri H. (1997), "La estructura de *Castigos e documentos* del rey don Sancho IV. Apuntes para la historia de la formación de la ciencia política en la Castilla del siglo XIII", *Incipit* 17, pp. 83-138

Bizarri H. (2001), "Anatomía de la expresión proverbial", en *Estudios sobre la variación textual. Prosa castellana de los siglos XIII al XVI*, Buenos Aires, Secrit, pp. 25-50.

Bizzarri H. (2001b), "Reflexiones sobre la empresa cultural del rey Don Sancho IV de Castilla", *Anuario de Estudios Medievales* 31, pp. 429-452.

Bizzarri H. (2004), *Castigos del rey don Sancho IV: una reinterpretación*, London, Queen Mary and Westfield College. University of London.

Bizzarri H. (2006), "La metamorfosis sapiencial", *Cahiers d'Études Hispaniques Médiévales* 29, pp. 45-61.

Bizzarri H. (2006b), "La palabra del predicador: entre liturgia y dramatización", *Medievalia. An Interdisciplinar Journal of Medieval Studies Worldwide* 27, pp. 65-92.

Blanco E. (1996), "La enseñanza en la época de Sancho IV: escritos pedagógicos", en *La literatura en la época de Sancho IV*, Universidad de Alcalá de Henares, pp. 313-322.

Blay Manzanera V. (1993), "La sociedad cortesana como texto en la ficción sentimental", en *Literatura medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval,* Lisboa, ed. Cosmos,IV, pp. 335-344.

Blay Manzanera V. (1996), *El libro llamado "Triste deleytación" en el marco genérico de la ficción sentimental española: Estudio y edición*, Universidad de Valencia.

Blecua A. (1982), *La transmisión textual de "El conde Lucanor"*, Barcelona, Universidad Autónoma.

Blecua A. (1983), "La Égloga de Francisco de Madrid en un nuevo manuscrito del siglo XVI", en *Serta Philologica Fernando Lázaro Carreter,* Madrid, Cátedra, II, pp. 39-66.

Blecua A. (1988), "Sobre la autoría del *Auto de la Pasión*", en *Homenaje a Eugenio Asensio,* Madrid, Gredos, pp. 79-112.

Blecua A. (2001), "La transmisión textual del *Cancionero de Baena*", *Juan Alfonso de Baena y su cancionero*, pp. 53-84.

Bognolo A. (1993), "Sobre el público de los libros de caballerías", en *Literatura medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval,* Lisboa, ed. Cosmos, II, pp. 125-129.

Boix Jovaní A (2007), "Rodrigo Díaz, de señor de la guerra a señor de Valencia", *Olivar* 10, pp. 185-192.

Boix Jovaní A. (2012), *El Cantar de Mio Cid. Adscripción genérica y estructura tripartita*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

Bollo-Panadero M. D. (2007), "Traducción y Tradición: la Escuela de Traductores de Toledo y la política de unificación cultural de Alfonso X, el Sabio", en *Vertere. Monográficos de la Revista Hermeneus= Traducción y Humanismo: panorama de un desarrollo cultural*, Diputación Provincial de Soria, pp. 25-34.

Botta P. (1994), "La magia en *La Celestina*", *Dicenda* 12, pp. 37-67.

Botta P. (1996), "El bilingüismo en la poesía cancioneril (*Cancionero de Baena, Cancioneiro de Resende*)", *Bulletin of Hispanic Studies* 73, pp. 351-359.

Botta P (2001), "Marcas cultas en la canción tradicional", en *Lyra minima oral*, Universidad de Alcalá de Henares, pp. 125-138.

Brandenberger T. (2012), *La muerte de la ficción sentimental. Transformaciones de un género iberorrománico,* Madrid, Verbum.

Breva Iscla M. (2014), *Ovidio y sus heroínas. De la Antigüedad al Medievo castellano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.

Brioschi, F. y C. di Girolamo (1988), *Introducción al estudio de la literatura,* Barcelona, Ariel.

Brisville-Fertin O. (2016), "¿Aljamía o aljamiado?", *Atalaya. Revue d'Études Médiévales Romanes*, 16.

Bueno J. L. (1983), *La sotana de Juan Ruiz: elementos eclesiásticos en el «Libro de buen amor»,* York, South Carolina, Spanish Literature Publications Company.

Bühler J. (2005), *La cultura en la Edad Media*, Barcelona, Círculo latino.

Burckhardt T. (1999), *La civilización hispano-árabe*, Madrid, Alianza.

Bustos Táuler A. (2009), *La poesía de Juan del Encina: el Cancionero de 1496*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Bustos Táuler A. (2014), "Del cancionero cuatrocentista al teatro impreso: las *Farsas y églogas* de Lucas Fernández (1514) ante la tradición de los cancioneros de autor", *Bulletin of Hispanic Studies* 91, pp. 789- 800.

Butiñá Jiménez J. (2015), "Presencia y ausencia del Humanismo en la Península Ibérica", *Revista de Filología Románica* 9, pp. 93-102.

C

Cacho Blecua J. M. (1979), *Amadís: heorísmo mítico cortesano*, Madrid, Cupsa.

Cacho Blecua J. M. (1986), "Género y composición de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo", en *Homenaje a José María Lacarra,* Pamplona, Gobierno de Navarra, pp. 49-66.

Cacho Blecua J.M. (1986b), "El entrelazamiento en el *Amadís* y en las *Sergas de Esplandián*", en *Studia in honorem prof. Martín de Riquer*, Barcelona, Universitat-Quaderns Cremà, I, pp. 235-271.

Cacho Blecua J.M.(1991), "Introducción a la obra literaria de Juan Fernández de Heredia", en *I Curso sobre lengua y literatura en Aragón (Edad Media)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 171195.

Cacho Blecua J. M. (1995), "La *Representación de los Reyes Magos*: texto literario y espectáculo religioso", en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Granada, I, págs. 445-461.

Cacho Blecua J. M. (1997), *El gran maestre Juan Fernández de Heredia*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada.

Cacho Blecua J. M (1998), "Del *exemplum* a la *estoria* ficticia: la primera lección del Zifar", en *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, Universidad de Granada, pp. 209-236.

Cacho Blecua J. M. (2005), "La aventura creadora de Garci Rodríguez de Montalvo: del Amadís de Gaula a las Sergas de Esplandián", en *Textos medievales. Recursos, pensamiento e influencia. Trabajos de las IX Jornadas Medievales*, México, El Colegio de México - Universidad Autónoma de México - Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 15-50.

Calvo Revilla A. (2005), "Evolución de los estudios gramaticales desde la Antigüedad a la Edad Media: relaciones con la retórica", *Helmántica* 170, pp. 345-369.

Camillio O. di (1996), "Las teorías de la nobleza en el pensamiento ético de Mosén Diego de Valera", en *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 223-238.

Cancioneros en Baena. (2003) *Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena. In memoriam Manuel Alvar*, Ayuntamiento de Baena.

Canet J. L. (1991), "La evolución de la comedia urbana hasta el *Index prohibiorum* de 1559", *Criticón* 51, pp. 21-42.

Canet J. L (1992), "El proceso de enamoramiento como elemento estructurante de la ficción sentimental", en *Historias y ficciones,* Universidad de Valencia, 1992, pp. 227-239.

Canet J. L. (2002), "El sermón en el *Arcipreste de Talavera* como fuente de recursos dramáticos", en *La mort com a personatge, l'assumpció com a tema. Actes del VI Seminari de Teatre i Música medievals*, Elx, Ajuntament d'Elx. Institut Municipal de Cultura, pp. 95-106.

Canet J. L. (2004), "Literatura ovidiana (*Ars Amandi y Reprobatio amoris*) en la educación medieval", *Lemir* 8.

Canet J. L. (2007), "Celestina: 'sic et non'. ¿Libro escolar universitario?", *Celestinesca* 31, pp. 23-58.

Canet J. (2008), "Género y dramaturgia en la *Celestina*", *Theatralia* 10, pp. 27-42.

Cándano Fierro G. (2015), ("Sabiduría y ejemplaridad en las colecciones de *exempla* (siglos XII-XIII)",en *Narrativa ejemplar y breve medieval*, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 119-129.

Cándano Fierro G. (2016), "Los gobernantes a la luz de *El conde Lucanor*", en *Tempus Fugit. Décimo aniversario de Destiempos*, México, Destiempos, pp. 196-208.

Cano Aguilar R. (2008-2009), "Alfonso X y la historia del español: imagen histórica", *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes* 6, pp. 173-193.

Cantera Burgos F. (1952), *Álvar García de Santa María y su familia de conversos. Historia de la judería de Burgos y sus conversos más egregios*, Madrid, Instituto Arias Montano, 1952.

Cantera Burgos F. (1970), *El poeta Ruy Sánchez Cota (Rodrigo Cota) y su familia de judíos conversos*, Madrid, Universidad Complutense.

Canzonieri iberici (2001), Noia-Padova, Toxosoutos- Università di padova-Universidad de La Coruña.

Cañas Murillo J. (1990), *La poesía medieval: de las jarchas al Renacimiento*, Madrid, Anaya.

Cañas Murillo J (1990b), "El Mester de Clerecía", *Historia de la Literatura Española I. Desde sus orígenes al siglo XVII*. Madrid, Cátedra, pp. 141-162.

Cañas Murillo J. (1993), "Algunas observaciones sobre el didactismo en el *Libro de Buen Amor*. (Notas tras una lectura atenta)", *Anuario de Estudios Filológicos* 16, pp. 41-52.

Cañas Murillo J. (1995), "Didactismo y composición en el *Libro de Alexandre*", *Anuario de Estudios Filológicos* 18, pp. 45-64.

Carabias Orgaz M. (2014), "Vestigios poéticos y pervivencia del teatro litúrgico en el siglo XVI", *Revista de Literatura* 152, pp. 467-478.

Cardona-Castro Á. (1989), "La música en la corte de los Reyes Católicos: estudio poético-musical del villancico", en *Literatura hispánica. Reyes Católicos y descubrimiento*, Barcelona, PPU, pp. 99-107.

Carrasco Manchado A. I. (2011), "Nuevas herramientas para la historia de la Edad Media hispánica: los corpus textuales informatizados", *En la España Medieval* 34, pp. 343-372.

Carrillo E. (2000), "Amor cortés y contexto social en la poesía de cancionero", en *Proceedings of the Ninth Colloquium*, London, Department of Hispanic Studies, Queen mary and Westfield College, pp. 165-174.

Carta C. (2015), "Sabiduría occidental-sabiduría oriental: Sorpresas terminológicas", en *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 429-437.

Casado Quintanilla B. (1995), "Poder y escritura en la Edad Media", *Espacio, Tiempo y Forma* 8, pp. 143168.

Casas Rigall J.(1995), *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de Cancionero*, Santiago de Compostela, Universidade.

Casas Rigall J. (2016), *Juan de Mena y el Laberinto comentado: tempranas glosas manuscritas (c. 1444-1479)*, Universidad de Salamanca.

Caso González J. (1978), "*Mester de juglaría/mester de clerecía*: ¿dos mesteres o dos formas de hacer literatura?", *Berceo* 94-95, pp. 255-263.

Castaño A. (2015), "Cuentística y literatura sapiencial en la Edad Media. Predicación religiosa: el sermón", en *Narrativa ejemplar y breve medieval,* Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 141-155.

Castillo Vegas J. L. (2004), "Aristotelismo político en la Universidad de Salamanca del siglo XV: Alfonso de Madrigal y Fernando de Roa", *La Corónica* 33, pp. 39-52.

Castro A. (1984), *España en su historia,* Barcelona, Crítica.

Castro Caridad E. (1996), *Introducción al teatro latino medieval. Textos y público*, Universidad de Santiago de Compostela.

Castro Caridad E. (2008), "La Biblia y el universo dramático medieval", en *La Biblia en la Literatura Española. I. Edad Media,* Madrid, Trotta - Fundación San Millán de la Cogolla, I/1, pp. 191-220.

Castro Caridad E. y P. Lorenzo Gradín (1993), "De lo espectacular a lo teatral: consideraciones sobre el teatro medieval castellano", en *Literatura medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval,* Lisboa, ed. Cosmos II, pp. 361-373.

Castro Rodríguez Mª L. (2014), "Estructura dramática del teatro devoto de Juan del Enzina", *Medievalia* 46, pp. 25-33.

Catalán D. (1953), *Poema de Alfonso XI. Fuentes, dialecto, estilo*, Madrid, Gredos.

Catalán D.(1962), *De Alfonso X al conde de Barcelos*, Madrid, Gredos.

Catalán D. (1969), *Siete siglos de Romancero (Historia y poesía),* Madrid, Gredos.

Catalán D. (1979), "Análisis semiótico de estructuras abiertas: El modelo *Romancero*", en *Romancero hoy. II Coloquio Internacional: Poética*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal- University of California, pp. 231-249.

Catalán D. (1983), *Romancero Pan-Hispánico. Catálogo General Descriptivo*, Madrid, Seminario Menéndez Pîdal-Gredos.

Catalán D. (1983b), "El romancero medieval", en *El comentario de textos, 4. La poesía medieval*, Madrid, Castalia, pp. 451-489.

Catalán D. (1992), *La Estoria de España de Alfonso X: creación y evolución*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal- Universidad Autónoma.

Catalán D. (1997), *De la silva textual al taller historiográfico alfonsí. Códices, crónicas y cuadernos de trabajo*, Madrid, Fundación R. Menéndez Pidal- Universidad Autónoma.

Catalán D. (1997-1998), *Arte poética del romancero oral, 1. Los textos abiertos de creación colectiva, 2. Memoria, invención, artificio* Madrid, Siglo XXI de España Editores- Fundación Menéndez Pidal, 1997-1998.

Catalán D. (2001), *La épica española: nueva documentación y nueva evaluación*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2001

Catalán, D. y S. Petersen (1970), "*Aunque omne non goste la pera del peral*... (sobre la sentencia de Juan Ruiz y la de su *buen amor)", Hispanic Review* 38:5, pp. 56-96.

Catálogo general del Romancero Pan-hispánico (1982-1984), dir. Diego Catalán, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 3 vols.

Cátedra P. (1983), "Enrique de Villena y algunos humanistas", en *Nebrija y la introducción del renacimiento en España*, Universidad de Salamanca, pp. 187-203.

Cátedra P. (1989), *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Universidad de Salamanca.

Cátedra P. (1990), *Los sermones atribuidos a Pedro Marín (van añadidas algunas noticias sobre la predicación castellana de San Vivente Ferrer)*, Universidad de Salamanca.

Cátedra P. (1992), "Teatro fuera del teatro: tres géneros cortesanos", en *Teatro y espectáculo en la Edad Media. Actas Festival d'Elx, 1990*, Elx, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert»-Diputación Provincial de Alicante, pp. 31-46.

Cátedra P. (1993), "Prospección sobre el género consolatorio en el siglo XV", en *Letters and Society in Fifteenth-Century Spaon*, Llangrannog, Dolphin, pp. 1-16.

Cátedra P. (1994), *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412). Estudio bibliográfico, literario y edición de los textos inéditos*, Valladolid, Junta de Castilla y León.

Cátedra P. (1997), "Modos de consolar por carta", en *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de literatura medieval,* Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, I, pp. 469-487.

Cátedra P. (2000), "Liturgia, poesía y la renovación del teatro medieval", en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid, Castalia, I, pp. 3-28

Cátedra P. (2002), *Los sermones en romance de la Real Colegiata de san Isidoro de León*, Salamanca, SEMYR.

Cátedra P. (2005), "La renovación del teatro religioso castellano a fines de la Edad Media", en *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco MNárquez Villanueva*, Universidad de Sevilla, pp. 203-225.

Cátedra P. (2005b), *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*, Madrid, Gredos.

Cátedra P. y D. C. Carr (1982-1983), "Datos para la biografía de Enrique de Villena", *La corónica* 11, pp. 293-299.

Cavallero C. (2011), *Los demonios interiores de España. El obispo Lope de Barrientos en los albores de la demonología moderna: Castilla, siglo XV*, Buenos Aires, Prometeo.

Celestina: recepción y herencia de un mito literario, (2001), Cáceres, Universidad de Extremadura.

Cepedello Moreno Mª Paz (2003-2004), "El *exemplum*: marco narrativo y componentes pragmáticos", *Litterae. Cuadernos sobre Cultura Escrita* 3-4, pp. 207-224.

Chas Aguión A. (2002), *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Chasca E. de (1972), *El arte juglaresco en el "Cantar de Mio Cid"*, Madrid, Gredos.

Chicote G. B. (2000), "La capacidad narrativa del romancero y su influencia en otros géneros discursivos", en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid, Castalia, I, pp. 88-95.

Cirlot V. (1987), *La novela artúrica: Orígenes de la ficción en la cultura europea*, Barcelona, Montesinos.

Clegg, Justin (2006), *La Iglesia Medieval en los Manuscritos*, London – Madrid, British Library - AyN Ediciones.

Conde López J. C. (1997), "El manuscrito II-1520 de la Biblioteca de Palacio y la *Celestina*: balance y estado de la cuestión", en *Cinco siglos de "Celestina": aportaciones interpretativas*, Universidad de Valencia, pp. 161-185.

Conde López J. C. (2010), "'De cantares un librete': de nuevo sobre el *Libro de buen amor* como cancionero", en *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*, San Millán de la Cogolla, Cilengua – SEMYR, pp. 99-116.

Conde Solares C. (2009), *El 'Cancionero de Herberay' y la corte literaria del Reino de Navarra*, Newcastle upon Tyne, Arts and Social Sciences Academic Press.

Corfis I. A. (1989), "La *Celestina comentada* y el código jurídico de Fernando de Rojas", en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool, Univ. Press, pp. 19-24.

Coromines J. (2008), *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Círculo de Lectores, 3ª ed.

Cortés Timoner Mª del M. (2004),*Teresa de Cartagena, primera escritora mística en lengua castellana*, Universidad de Málaga.

Cortés Timoner Mª del M. (2015), *Las primeras escritoras en lengua castellana*, Universidad de Barcelona.

Cortijo Ocaña A. (2000), "La *Confessio amantis* portuguesa en el debate del origen del sentimentalismo ibérico: un posible contexto de recepción", en *Actas del VIII Congreso Internacional de la asociación Hispánica de Literatura medieval*, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria- Año Jubilar Lebaniego- AHLM, I, pp. 583-601.

Cortijo Ocaña A. (2001), *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI. Género literario y contexto social*, Londres, Támesis.

Cortijo Ocaña A. (2003), "La problemática sentimental y la crisis del amor cortés", en *Literatura y conocimiento medieval. Actas de las VIII Jornadas Medievales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México - Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 79-93.

Cortijo Ocaña A. (2004), "Notas sobre El Tostado *de amore*", *La corónica* 33, pp. 67-84.

Cortijo Ocaña A. (2016), "La retórica en la Edad Media y el Renacimiento: de la teoría a la práctica", en *Retórica aplicada a la literatura medieval y de los siglos XVI y XVII*, ed. L. von der Walde Moheno, México, Destiempos, pp. 323-370.

Coy J. L. (1985), *El "Rimado de Palacio": tradición manuscrita y texto original*, Madrid, Paraninfo.

Craddock J. R. (2008), *Palabra de rey: selección de estudios sobre legislación alfonsina*, Salamanca, SEMYR.

Crespo J. B (2000), "La *Estoria de España* y las crónicas generales", en *Alfonso X el sabio y las Crónicas de España*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, pp. 107-132.

Crosas López F. (1995), *La materia clásica en la poesía de Cancionero*, Kassel, Reichenberger.

Crosas López F. (2010), *De enanos y gigantes. Tradición clásica en la cultura medieval hispánica*, Madrid, Universidad Carlos III – Dykinson.

Cuéllar Serrano Mª C. (2000), "Juan Fernández de Heredia, traductor y humanista avanzado", en *Las órdenes militares : realidad e imaginario*, Castellón, Universitat Jaume I, pp. 243-261.

Cuento y novela en España 1: Edad Media (1999), ed. Mª J. Lacarra, Barcelona, Crítica.

Cuesta Torre Mª L. (1997), "Adaptación, refundición e imitación: de la materia artúrica a los libros de caballerías", *Revista de Poética Medieval* 1, pp. 35-70.

Cultura y representación en la Edad Media (1994). *Actas del II Festival d'Elx de Teatre y Música Medieval*, Alicante, Generalitat Valenciana_Ajuntament d'Elx -Instituto de Cultura «Juan Gil Albert»,

Curtius E. R. (1976), *Literatura europea y Edad Media Latina,* Madrid, Fondo de Cultura Económica.

Curto Herrero F. C. (1976), *Estructura de los libros de caballerías en el siglo XVI*, Madrid, Fundación March.

D

D'Agostino A. (2006), "El personaje del cuento: el caso Lucanor", en *Los caminos del personaje en la narrativa medieval,* Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, pp. 251-273.

Dacosta A. (2011), "Memoria linajística, legitimación dinástica y justificación personal en el *Libro del linaje de los señores de Ayala* y sus continuaciones", en *Legitimação e Linhagem na Idade Média peninsular. Homenagem a D. Pedro, conde de Barcelos*, Porto, Estratégias Criativas, pp. 81-97.

Dagenais J. (1994), *The Ethics of Reading in Manuscript Culture: Glossing the 'Libro de buen amor'*, Princeton University Press.

Debax M. (1989), "Motivos tradicionales y organización narrativa en *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda y Cárcel de amor* de Diego de San Pedro", en *Literatura Hispánica Reyes Católicos y Descubrimiento*, Barcelona, PPU, pp. 279-284.

Delgado F. (1987), "Las profecías de las sibilas en el Ms. 80 de la catedral de Córdoba y los orígenes del teatro nacional", *Revista de Filología Española* 67, pp. 77-87.

Deyermond A. (1973), *Historia de la literatura española. 1. Edad Media,* Barcelona, Ariel.

Deyermond A. (1980), *Historia y crítica de la literatura española, I. La Edad Media*, Barcelona, Crítica.

Deyermond D. (1982), "Baena, Santillana, Resende, and the Silent Century of Portuguese Court Poetry", *Bulletin of Hispanic Studies* 59, pp. 198-210.

Deyermond A. (1987), *El "Cantar de Mio Cid" y la épica medieval española.* Barcelona, Sirmio.

Deyermond A. (1989), "El *Auto de los Reyes Magos* y el renacimiento del siglo XII", en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, I, págs. 187-194

Deyermond A. (1991), *Historia y crítica de la literatura española, 1/1 Edad Media: Primer Suplemento,*ed. Aland Deyermond, Barcelona, Crítica.

Deyermond A. D. (1993), *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*, México, UNAM.

Deyermond A. D. (1994), "Teatro, dramatismo, literatura: criterios y casos discutibles", en *Cultura y representación en la Edad Media. Actas del II Festival d'Elx de Teatre y Música Medieval*, Alicante, Generalitat Valenciana_ Ajuntament d'Elx -Instituto de Cultura «Juan Gil Albert», 1994, pp. 39-56.

Deyermond A. (1995), *La literatura perdida de la Edad Media castellana. Catálogo y estudio. I. Épica y romances,* Salamanca, Universidad.

Deyermond A. D. (1997), "En la frontera de la ficción sentimental", en *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de literatura medieval,* Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, I, pp. 13-37.

Deyermond A. D. (1998), "Narrativas abiertas y narrativas cerradas en la poesía castellana", en *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, Universidad de Granada, pp. 21-53.

Deyermond A. (2000), "La estructura del *Cantar de Mio Cid*, comparada con la de otros poemas épicos medievales", en *Actas del Congreso Internacional El Cid, poema e historia*, Ayuntamiento de Burgos, pp. 25-39.

Deyermond A. (2001), Deyermond, A., "Cuentística y política en Juan Manuel: El conde Lucanor", en *Studia Germán Orduna*, Universidad de Alcalá, pp. 107-116.

Deyermond A. (2004), "¿Es posible escribir la historia de la literatura medieval española?, *Bulletin Hispanique* 106, pp. 7-21.

Deyermond A. (2008), "Escocia, Macedonia, Castilla: cortes ficticias y corte auténtica en la ficción sentimental", en *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, Iberoamericana - Universidad de Navarra, pp. 45-58.

Díaz Esteban F. (1993), "Literatura hebrea y literatura castellana", *Espacio, Tiempo y Forma* 6, pp. 517-541.

Díaz-Mas P. (1993), "Un género casi perdido de las poesía castellana medieval: la clerecía rabínica", *Boletín de la Real Academia Española* 73, pp.329-346.

Díaz-Mas P. (2001), "Poesía medieval judía", en *Judíos en la literatura española*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 29-55.

Díaz-Mas P. (2004), "Los romances fronterizos y las fronteras del romancero", en *Ressons èpics en les literatures i el folklore hispànic. El eco de la épica en las literaturas y el folclore hispánico*, Barcelona, CSIC, pp. 53-96.

Díaz-Mas P (2006), *Los sefardíes. Historia, lengua y cultura*, Barcelona, Ríopiedras.

Díaz-Mas P. (2008), "El romancero caballeresco", en *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*, Madrid, Biblioteca Nacional de España - Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 244-249.

Dicamillo O. (2005), "Consideraciones sobre *La Celestina* y las instituciones dramatúrgicas del humanismo en lengua vulgar", en «La Celestina» 1499-1999. Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of La Celestina, New York, «La Celestina» 1499-1999. Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of La Celestina. New York, pp. 53-74.

Diccionario de la prosa castellana de Alfonso X El Sabio (2002), eds. Ll. Kasten y J. Nitti, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 3 vols.

Diccionario Filológico de Literatura Medieval Española. Textos y transmisión (2002), dirs. C. Alvar y J. M. Lucía Megías, Madrid, Castalia.

Díez Borque J. M (1970), *Aspectos de la oposición Caballero-pastor en el primer teatro castellano (Lucas Fernández, Juan del Enzina, Gil Vicente),* Burdeos, Institut d´Estudes Ibériques et Ibéroamericaines de l´Université de Bordeaux.

Díez Garretas Mª J. (1999), "Fiestas y juegos cortesanos en el reinado de los Reyes Católicos. Divisas, motes y momos", *Revista de Historia* 74, pp. 163-174.

Díez Garretas Mª J. (2004), "Divisas, motes y momos durante el reinado de los Reyes Católicos", en *Isabel la Católica. Los libros de la reina*, Burgos, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, pp. 29-46.

Diz M. A. (1984), *Patronio y Lucanor: La lectura inteligente "en el tiempo que es turbio",* Maryland, Scripta Humanistica.

Diz M. A. (2014), "Relato, fabulación, semiosis: la producción de significado en el *Conde Lucanor* (Exemplo I)", en *El conde Lucanor: estudios y edición*, Valencia, Parnaseo. Universitat de València, pp. 49-55.

Domínguez Caparrós J. (1993), *Orígenes del discurso crítico. Teorías antiguas y medievales sobre la interpretación*, Madrid, Gredos.

Don Juan Manuel y su producción literaria (2014), dir. Mª Jesús Larrea, Parnaseo. Universitat de València.

Dronke P. (1978), *La lírica en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral.

Dumanoir V. (2003), "Melodía y texto. El caso de los romances viejos", en *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 107-116.

Dumanoir V. (2012), "Los romances castellanos a partir del *Cancionero General* de Hernando del Castillo: la imprenta y la afirmación del género", en, *Estudios sobre el Cancionero General (Valencia, 1511): poesía, manuscrito e imprenta*, Universitat de València, vol. 1, pp. 223-245.

Dutton B. (1984), *La 'Vida de San Millán de la Cogolla' de Gonzalo de Berceo. Estudio y edición crítica.* Londres, Tamesis Book (2ª ed.).

Dutton B. (1988), "Los cancioneros del siglo XV: problemas de su estudio", *en Actas del Cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* Universidad de Salamanca, pp. 435-444.

Dutton B. (1990-1991), *Cancionero castellano del siglo XV*, (c.1360-1520) Salamanca, Universidad de Salamanca, 7 vols.

Dutton B. y S. Fleming (1982), *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo XV,* Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2 vols.

Dyer N. J. (1995), *El Mio Cid del taller alfonsí: versión en prosa en la Primera crónica general y en la Crónica de veinte reyes,* Newark, Delaware, Juan de Cuesta.

E

El conde Lucanor: Estudios y edición (2014), coord. Marta Hara, Valencia, Parnaseo. Universitat de València.

El "Libro de buen amor": texto y contextos (2008), ed. Guillermo Serés - Daniel Rico - Omar Sanz, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona.

El libro del caballero Zifar (2018): materias literarias de la narrativa de ficción, dir. Marta Hara, Universidad de Valencia. Digitalizada en:*Aul@Medieval*: http://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/AulaMedieval.php?valor=obras&lengua=es#monografias.

El mundo social y cultural de «La Celestina» (2003), eds. Ignacio Arellano y Jesús M. Usunáriz, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana – Vervuert.

El Romancero en la tradición oral moderna (1972), Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Universidad de Madrid.

El Romancero hoy (1979). *II Coloquio Internacional*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal- University of California, 3 vols.

En lengua vulgar castellana traduzido (2015) *Ensayos sobre la actividad traductora durante la Edad Media*, coord.. Elisa Borsari, Logroño, Cilengua.

Escobar Fuentes S. (2015), "Alfonso de Madrigal «El Tostado»: una ojeada a sus ideas sobre la traducción", *Medievalia* 47, pp. 1-8.

Estévez Molinero A. (2007), "La corona de los prudentes letrados': canonizaciones en el siglo XV", *Bulletin Hispanique* 109, pp. 401-419.

Estudios sobre el Cancionero general (Valencia, 1511). (2012), *Poesía, manuscrito e imprenta*, eds. Marta Haro Cortés - Rafael Beltrán - José Luis Canet - Héctor H. Gassó, Publicacions de la Universitat de València, 2 vols.

Estudios sobre la Celestina (2001), ed. S. López-Ríos, Madrid, Istmo.

Estudios sobre la traducción en la Edad Media (2009), eds. María Silvia Delpy - Leonardo Funes - Carina Zubillaga, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Estudios sobre teatro medieval (2008), ed. de Josep Lluís Sirera, Universitat de València.

F

Faulhaber C. B. (1973), "Retóricas clásicas y medievales en bibliotecas castellanas ", *Abaco*, 4, pp. 151-300.

Faulhaber C. B. (1977), "Las retóricas hispanolatinas médievales (siglos XIII-XV)", *Repertorio de Historia de las Ciencias Eclesiásticas en España* 6 (1977), pp. 11-65

Fernández Gallardo L. (2002), *Alonso de Cartagena (1385-1456). Una biografía política en la Castilla del siglo XV*, Valladolid, Junta de Castilla y León.

Fernández Gallardo L. (2004), "De Lucas de Tuy a Alfonso el Sabio: idea de la historia y proyecto historiográfico", *Revista de Poética Medieval* 12, pp. 53-119.

Fernández Gallardo L. (2006), "La biografía como memoria estamental. Identidades y conflictos", en *La monarquía como conflicto en la Corona castellano-leonesa (c. 1230-1504)*, Madrid, Sílex, pp. 423-488.

Fernández Gallardo L. (2008), "Alonso de Cartagena y el Humanismo", *La Corónica* 37, pp. 175-215.

Fernández Gallardo L. (2010), "Sobre los orígenes de la crónica real castellana", en *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid - Universidad de Valladolid, I, pp. 761-774.

Fernández Gallardo L. (2012), *La obra literaria de Alonso de Cartagena (1385-1456),* Saarbrücken, Editorial Academia Española.

Fernández Jiménez J., "La trayectoria literaria de Diego de San Pedro", *Cuadernos Hispanoamericanos* 387 (1982), pp. 647-657.

Fernández López S. (2003), *Lectura y prohibición de la Biblia en lengua vulgar. Defensores y detractores*, Universidad de León.

Fernández Rodríguez-Escalona, G. y C. del Brío Carretero (2003), "Sobre la métrica del *Cantar de Mio Cid*. Deslindes previos", *Lemir* 7.

Fernández Vallina E. (1988), "Introducción al Tostado. De su vida y de su obra", *Cuadernos Salmantinos de Filosofía* 15, pp. 153-177.

Fernández-Ordoñez I. (1992), *Las "Estorias" de Alfonso el Sabio*, Madrid, Itsmo.

Fernández-Ordóñez I. (1993-1994), "La historiografía alfonsí y post-alfonsí", *Cahiers de Linguistique et Civilitation Hispanique Médiévale* 18-19, pp. 99-132.

Fernández-Ordóñez I. (1999), "El taller historiográfico alfonsí. La *Estoria de España* y la *General estoria* en el marco de las obras promovidas por Alfonso el Sabio", en *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las «Cantigas de Santa María»*, Universidad Complutense de Madrid, pp. 105-126.

Fernández-Ordóñez I. (2000), "El taller de las *Estorias*", en *Alfonso X el Sabio y las Crónicas de España*, Valladolid, Universidad de Valladolid. Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, pp. 61-82.

Fernández-Ordóñez I. (2000b), "Variación en el modelo historiográfico alfonsí en el siglo XIII. Las versiones de la *Estoria de España*", en *La historia alfonsí: el modelo y sus destinos (siglos XIII-XV),* Madrid, Publications de la Casa de Velázquez, pp. 41-74.

Ferrario de Orduna L. (1990), "El paradigma del *Amadís de Gaula*", en *Studia Hispanica Medievalia*, Buenos Aires, Universidad Católica, pp. 77-88.

Ferreras J. (2013), "Discurso y contradicción existencial en la *Cárcel de amor* de San Pedro", en *Uno de los buenos del reino. Homenaje al Prof. Fernando D. Carmona*, San Millán de la Cogolla, CILENGUA, pp. 209-227.

Ferro J. N. (1991), "La elaboración de la doctrina política en el discurso cronístico del Canciller Ayala", *Incipit* 11, pp. 23-106.

Filgueira Valverde J. (1977), *Sobre lírica medieval gallega y sus perduraciones*, Valencia, Bello.

Flores Arroyuelo F. J (1999), "Teatro en el palacio medieval", en *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, II, pp. 155-165.

Flores Arroyuelo F. J. (2012), "Del carnaval y del teatro", en *Estudios de literatura medieval. 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Murcia, pp. 415-426.

Flores del Manzano F. (1999), "Situación actual del Romancero de Extremadura", *Revista de estudios extremeños*, 55, pp.739-756.

Flory D. A. (1995), *El conde Lucanor: don Juan Manuel en su contexto histórico*, Madrid, Ed. Pliegos.

Folgelquist J. D. (1982), *El Amadís y el género de la historia fingida*, Madrid, Porrúa.

Foz C. (2000), *El traductor, la Iglesia y el rey. La traducción en España en los siglos XII y XIII*, Barcelona, Gedisa.

Fradejas Lebrero J. (2006), "Fernando de Pulgar: vida y obra", en *Isabel la Católica y Madrid. Ciclo de conferencias*, Madrid, CSIC. Instituto de Estudios Madrileños, pp. 109-143.

Fradejas Rueda J.M. (1991), *Introducción a la edición de textos medievales castellanos*, Madrid, UNED.

Franchini E. (1993), *El manuscrito, la lengua y el ser literario de la 'Razón de amor'*, Madrid, CSIC.

Franchini E. (1997), "El IV Concilio de Letrán, la apócope extrema y la fecha de composición del *Libro de Alexandre*", *La Corónica* 25:2, pp. 31-74.

Franchini E. (2001), *Los debates literarios en la Edad Media*, Madrid, Laberinto.

Franco Silva A. (2013), *Los discursos políticos de la nobleza castellana en el siglo XV*, Universidad de Cadiz.

Frenk M. (1991), "Los espacios de la voz", en *Amor y cultura en la Edad Media*, México, Universidad Autónoma Nacional - Instituto de Investigaciones Filológicas, pp. 9-17.

Frenk M. (1994), "Lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media española", en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca, Universidad, vol. 1, pp. 41-60.

Frenk M. (2001), "El romancero y la antigua lírica popular", en *La eterna agonía del Romancero. Homenaje a Paul Bénichou*, Sevilla, Fundación Machado, pp. 39-53.

Funes L. (1997), *El modelo historiográfico alfonsí: una caracterización*, Londres, Department of Hispanic Studies- Queen Mary and Westfield College.

Funes L. (1999), "El surgimiento de la prosa narrativa en Castilla: un enfoque histórico-cultural", en *Studia Hispanica Medievalia IV*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, pp. 162-171.

Funes L. (1999b), "Historia, ficción, relato: invención del pasado en el discurso histórico de mediados del siglo XIV", en *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Meieval*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, II, pp. 175-186.

Funes L. (2000), "Dos versiones antagónicas de la historia y de la ley: una visión de la historiografía castellana de Alfonso X al Canciller Ayala", en *Teoría y práctica de la historiografía*, Birmingham, University of Birmingham Press, pp. 8-31.

Funes L. (2000b), "Don Juan Manuel y la herencia alfonsí", en *Actas del VIII Congreso Internacional de la asociación Hispánica de Literatura medieval*, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria- Año Jubilar Lebaniego- AHLM, pp. 781-788.

Funes L. (2001), "Las palabras maestradas de don Ihoan: peculiaridad del didactismo de don Juan Manuel", en *Studia in honorem Germán Orduna*, Universidad de Alcalá, pp. 314-329.

Funes L. (2003), "De Alfonso el Sabio al Canciller Ayala: variaciones del relato histórico (Conclusiones del seminario dictado en la Universidad de Buenos Aires, agosto-noviembre de 2002)", *Memorabilia. Boletín de Literatura Sapiencial* 7.

Funes L. (2007b), "Excentricidad y descentramiento en la figura autoral de don Juan Manuel", *eHumanista. Journal of Iberian Studies* 9, pp. 1-19.

Funes L. (2007), "Halcones letrados y lectores ballesteros: sobre la clerecía de don Juan Manuel", en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana – Vervuert, vol. 2 CD, pp. 34-39.

Funes L. (2008), "Elementos para una poética del relato histórico", en *Poétique de la Chronique. L'écriture des textes historiographiques au Moyen Age (Péninsule Ibérique et France)*, Toulouse, CNRS - Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 241-273.

Funes L. (2010), "Las *Mocedades de Rodrigo* en la red de tradiciones discursivas de la épica tardía", en *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Valladolid, pp. 845-458.

Funes L. (2010b), "Del amor en metro y en prosa: lírica amorosa y ficción sentimental en tiempos de los Reyes Católicos", *Letras = Studia Hispanica Medievalia VIII* 61-62, pp. 161-166.

Funes L. (2012), "Del amor en metro y en prosa. II: composiciones líricas en los relatos de ficción sentimental", en *Estudios sobre el Cancionero General (Valencia, 1511): poesía, manuscrito e imprenta*, Universidad de Valencia, pp. 575-588.

Funes L. (2014), "Letras castellanas en tiempos de Fernando IV: esbozo de una historia literaria", en *El texto infinito. Tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*, Salamanca, SEMYR, pp. 529-542.

G

Gagliardi D. (2007), "*La Celestina* en el Índice: argumentos de una censura", *Celestinesca* 31, pp. 59-84.

Galán Font E. (1986), *Claves para la lectura de "La Celestina" de Fernando de Rojas*, Madrid, Daimon.

Galmés de Fuentes Á. (1994), *Las jarchas mozárabes. Forma y significado*, Barcelona, Crítica.

Garci Gómez M. (1993), *Dos autores en el «Cantar de mio Cid». Aplicacion de la informática*, Cáceres, Universidad de Extremadura.

Garci Gómez M. (1994), *Calisto, soñador y altanero*, Kassel, Reichenberger.

Garcia M. (1983), *Obra y personalidad del Canciller Ayala*, Madrid, Alhambra.

Garcia M. (1992), "La crónica castellana en el siglo XV", en *Actas del II Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval,*, Universidad Alcalá de Henares, pp. 53-70.

Garcia M. (1996), "Las traducciones del Canciller Ayala", en *Medieval and renaissance Studies in Honour of Robert Brian Tate,* Oxford, Dolphin, pp. 13-25.

García, M. (2000), *El historiador en su taller en Castilla a principios del siglo XV*, París, Atalaya.

Garcia M. (2000b), "El modelo alfonsí en las crónicas del Canciller Ayala", en *La historia alfonsí: el modelo y sus destinos (siglos XIII-XV)*, Madrid, Publications de la Casa de Velázquez, pp. 125-140

Garcia M. (2001), "La redacción final del *Libro rimado del palacio",* en *Studia in honorem German Orduna*, Universidad de Alcalá, pp. 271-278.

García M. (2005), "La noción de género en el corpus cancioneril: el caso de la serrana", en *I Canzonieri di Lucrezia - Los Cancioneros de Lucrecia*, Padova, Unipress, pp. 25-41.

García Cortázar J. A. (1992), "Cultura en el reinado de Alfonso VIII de Castilla: signos de un cambio de mentalidades y sensibilidades", en *Alfonso VIII y su época. II curso de cultura medieval,* Madrid, Centro de Estudios del Románico, pp. 167-194.

García López J. (1992), *El 'Libro de Alexandre' en la cuaderna vía*, Bellaterra (Barcelona), UAM.

García Martínez, A. C. (2006), *La escritura transformada. Oralidad y cultura escrita en la predicación de los siglos XV al XVII*, Universidad de Huelva.

García Valdecasas J. G. (2000), *La adulteración de La Celestina*, Madrid, Castalia.

García-Bermejo Giner M. (1994), "De nuevo sobre Rodrigo de Cota", en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Salamanca, I, pp. 379-387.

García-Bermejo Giner M. (1997), "En torno al término *farsa* en Lucas Fernández", en *Quien hubiese tal ventura: Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, London, Departament of Hispanic Studies- Queen Mary and Westfield College, pp. 331-340.

Garrote Bernal G. (2008), "Español en Red 4.0: e-bibliografía de fuentes para la exploración de la literatura española", *Analecta Malacitana Electrónica* 25.

Garrote Bernal G. (2009), "Español en Red 6.0: e-bibliografía sobre el mester de clerecía", *Analecta Malacitana Electrónic* 27.

Garrote Bernal G. (2010), "Español en Red 8.0: e-bibliografía y esquema para una historia de la literatura erótica (o sexual) española", *Analecta Malacitana Electrónica* 29.

Garrote Bernal G. (2012), "Español en Red 4.1: e-bibliografía sobre crítica textual aplicada a la literatura española", *Analecta Malacitana Electrónica* 33.

Garrote Bernal G. (2013), "Español en Red 4.2: e-bibliografía para una historia virtual de la literatura española", *Analecta Malacitana Electrónica* 35.

Gascón-Vera E. (1979), *Don Pedro, Condestable de Portugal*, Madrid, FUE.

Gascón-Vera E. (1992), "Enrique de Villena: ¿castellano o catalán?", en *Actas del X congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, I, pp. 195-206.

Gerbet M-C. (1997), *Las noblezas españolas en la Edad Media. Siglos XI-XV,* Madrid, Alianza Editorial.

Gerli M. (2005), "Vías de la interpretación: sendas, pasadizos y callejones sin salida en la lectura del Libro de buen amor", en *El Libro de buen amor de Juan Ruiz Archiprêtre de Hita,* Paris, Ellipses, pp. 67-80.

Gil J. S. (1985), *La Escuela de traductores de Toledo y sus colaboradores judíos*, Diputación de Toledo.

Gil Fernández L. (2003), "El Humanismo en Castilla en tiempos de Isabel la Católica", en *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica*, Valladolid, Ámbito Ediciones - Instituto de Historia Simancas, pp. 15-75.

Gil Fernández L. (2005), "Los *Studia Humanitatis* en España durante el reinado de los Reyes Católicos", *Península. Revista de Estudos Ibéricos* 2, pp. 45-68.

Gil-Albarellos S. (1999), *Amadís de Gaula y el género caballeresco*, Universidad de Valladolid.

Gilman S. (1974), *"La Celestina": arte y estructura,* Madrid, Taurus.

Gilman S. (1978), *La España de Fernando de Rojas: panorama intelectual y social de "La Celestina",* Madrid, Taurus.

Girón Alconchel J. L. (2003), "La lengua de *La Celestina*, notas para un estado de la cuestión", en *Lengua, variación y contexto. Estudios dedicados a Humberto López Morales*, Madrid, Arco Libros, II, pp. 997-1015.

Godinas L. (1996), "*Exempla* y cultura jurídica en el *Libro de buen amor", Medievalia* 23, pp. 12-21.

Godinas L. (2008), "La educación del caballero medieval", en *Caballeros y libros de caballerías*, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 55-66.

Godinas L. (2015), "Hacia una poética del exemplum medieval hispánico: orígenes clásicos y usos homiléticos", en *Narrativa ejemplar y breve medieval*, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 157-166.

Golberg H. (2000), *Motif-Index of Folk Narratives in the Pan-Hispanic Romancero*, Tempe, Arizona Center for Medieval and Tenaissance Studies.

Gómez Moreno A. (1984), "Notas al prólogo del Libro de Alexandre", *Revista deLiteratura* 46, pp. 117-127.

Gómez Moreno A. (1987), *Escritos literarios del Marqués de Santillana,* Barcelona, Humanitas.

Gómez Moreno A. (1986), "La caballería como tema en la literatura medieval española: tratados teóricos", en *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez, tomo II: Estudios de Lengua y Literatura*, Madrid, Fundación Universitaria Española, pp. 311323.

Gómez Moreno A. (1990), "Nuevas reliquias de la cuaderna vía", *Revista de Literatura Medieval* 2, pp. 9-34.

Gómez Moreno A. (1991), *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus.

Gómez Moreno A. (1994), *España y la Italia de los humanistas*, Madrid, Gredos.

Gómez Moreno A. (1999), "El reflejo literario", en *Orígenes de la monarquía hispánica: Propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*, Madrid, Dykinson, pp. 315-339.

Gómez Moreno A. (2000), "Iglesia y espectáculo en Castilla y León. Nueva cosecha documental", en *La fermosa cobertura. Lecciones de literatura medieval*, Pamplona, pp. 180-193.

Gómez Redondo F. (1989), "Historiografía medieval. Constantes evolutivas de un género", *Anuario de Estudios Medievales* 18, pp. 3-15.

Gómez Redondo F. (1993), "*Roman, romanz, romance:* cuestión de géneros", en *Homenaje al Profesor José Fradejas Lebrero*, Madrid, UNED, vol. I, pp. 143-161.

Gómez Redondo F. (1994), *La prosa del Siglo XIV*, Madrid, Júcar.

Gómez Redondo F. (1994b), "La crónica particular como género literario", en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Salamanca, pp. 419-427.

Gómez Redondo F. (1996), "Tradiciones literarias en la historiografía sobre Sancho IV", en *La literatura en la época de Sancho IV*, Universidad de Alcalá de Henares, pp. 181-199.

Gómez Redondo F. (1998-2007), *Historia de la prosa medieval*, Madrid, Cátedra, 4 vols.

Gómez Redondo F. (2000), *Artes poéticas medievales*, Madrid, Ediciones del Laberinto.

Gómez Redondo F. (2000b), "La construcción del modelo de crónica real", en *Alfonso X el sabio y las crónicas de España*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, pp. 133-158.

Gómez Redondo F. (2000c), "Don Juan Manuel, autor molinista", en *Actas del VIII Congreso Internacional de la asociación Hispánica de Literatura medieval,* Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria- Año Jubilar Lebaniego- AHLM,, pp. 827-842.

Gómez Redondo F. (2001), "*El Victorial* de Gutierre Díaz de Games", en *La chevalerie en Castille à la fin du Moyen Âge. Aspects sociaux, idéologiques et imaginaires*, Paris, Ellipses, pp. 191-210.

Gómez Redondo F. (2002), "Don Juan Manuel, Trastámara", *Cahiers de Linguistique et de Civilisation Hispaniques Médiévales* 25, pp. 163-181.

Gómez Redondo F. (2003), "El fermoso fablar de la clerecía: retórica y recitación en el siglo XIII", en *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, México, Universidad Nacional Autónoma de México - Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 229-282.

Gómez Redondo F. (2005), "El *Libro de buen amor*: las líneas de pensamiento poético", en *El Libro de buen amor de Juan Ruiz Archiprêtre de Hita,* Paris, Ellipses, pp. 159-174.

Gómez Redondo F. (2006), "La disolución de la cuentística oriental en el siglo XV", en *El cuento oriental en Occidente*, Granada, Comares, pp. 95-127.

Gómez Redondo F. (2012), *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: El umbral del Renacimiento*, Madrid, Cátedra, 2 vols.

Gómez Redondo F. (2012b), "El molinismo: un sistema de pensamiento letrado (1284-1350)", en *Estudios de literatura medieval. 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Murcia, pp. 45-81.

Gómez Redondo F. (2013), "El 'adónico doblado' y el verso de arte mayor", *Revista de Literatura Medieval* 25, pp. 53-86.

Gómez Redondo F. (2013b), "El *libro del caballero Zifar*: el modelo de la *ficción molinista*", en *Uno de los buenos del reino. Homenaje al Prof. Fernando D. Carmona*, San Millán de la Cogollo, CILENGUA, pp. 277-306.

Gómez Redondo F., C. Alvar, C. y A. Gómez Moreno (1991), *La prosa y el teatro en la Edad Media*, Madrid, Taurus.

Gómez Renau M. (2000), "La lengua aljamiada y su literatura: una variante islámica del español", *Castilla* 25, pp. 71-83.

Gómez-Bravo A. Mª (1998), *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo XV*, Universidad de Alcalá.

Gómez-Bravo A. Mª (1999), "Cantar decires y decir canciones: género y lectura de la poesía cuatrocentista castellana", *Bulletin of Hispanic Studies* 76, pp. 169-187.

Gómez-Bravo A. Mª (2005), "El espacio de la escritura: sobre la localización de la actividad cultural en la España y el Portugal del Cuatrocientos", en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Noia, Toxoutos, II, pp. 353-373.

González A. (2001), "Mecanismos de pervivencia de temas históricos del romancero medieval", en *Studia in honorem Germán Orduna,* Universidad de Alcalá, pp. 299-315.

González A. (2003), *Bibliografía descriptiva básica de la cultura medieval*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

González A. (2005), "Poética del romancero: fórmulas y tópicos", en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Noia, Toxosoutos, 2, pp. 409-422.

González A. (2006), "El romancero hispánico ", en *Temas de literatura medieval española*, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 63-74.

González A. (2007), "Fórmulas y motivos: construcción poética del Romancero", en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, México, Fondo de Cultura Económica - Asociación Internacional de Hispanistas - Tecnológico de Monterrey - El Colegio de México, 1, pp. 513-527.

González A. (2010), "Episodios de la historia medieval en el romancero", en *Historia y literatura: textos del Occidente medieval*, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 15-34.

González A. (2016), "Fórmulas y estructuras descriptivas en el Romancero Viejo", *Medievalia* 48, pp. 71-82.

González C. (1984), *El cavallero Zifar y el reino lejano*, Madrid, Gredos.

González Álvarez I. (1990), *El Rimado de Palacio: una visión de la sociedad entre el testimonio y el tópico*, Vitoria, Diputación Foral de Álava. Servicio de Publicaciones.

González Álvarez J. (2007), "Un nuevo planteamiento: el "mester de clerecía", los "epígonos" y las "obras de nueva clerecía"", en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de León, vol. 2, pp. 619-630.

González Álvarez J. (2010), "La finalidad del Rimado de Palacio del canciller Ayala", en *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*, San Millán de la Cogolla, Cilengua-SEMYR, pp. 217-226.

González Jiménez M. (2004), *Alfonso X el Sabio*, Barcelona, Ariel.

González Rolán T. y P. Saquero Suárez-Somonte (2010), "Los comienzos de la diplomacia moderna en Castilla: Alfonso de Cartagena (1385-1456)", *La Corónica* 39, pp. 147-160.

González-Blanco García E. (2010), *La cuaderna vía española en su marco panrománico*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

González-Casanovas R. J. (1995), "El discurso femenino en la segunda parte del *Corbacho:* Análisis sociosemiótico del enunciado y la enunciación", en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Granada II, pp. 433-442.

Gonzálvez Ruiz R. (2004), "La persona de Juan Ruiz" en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el "Libro de buen amor*, Ayuntamiento de Alcalá La Real, pp. 36-67

Grande Quejigo F. J. (1991), "Don Ramón Menéndez Pidal y la leyenda de Fernán González en sus versiones medievales", en *R. Menéndez Pidal. R. Otero Pedrayo. Simposio celebrado en Madrid*, La Coruña, Ediciós do Castro, pp. 43-61.

Grande Quejigo F. J. (1996), "Estructura y representación en el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo", *Anuario de Estudios Filológicos* 19, pp. 255-275

Grande Quejigo F. J. (2000), *Hagiografía y difusión en la "Vida de san Millán de la Cogolla" de Gonzalo de Berceo*, Logroño, IER.

Grande Quejigo F. J. (2001), *El formulismo expresivo en Gonzalo de Berceo*, UEx-Departamento de Filología Hispánica, Cáceres.

Grande Quejigo F. J. (2002), "Similitudes estructurales entre *Razón de Amor y el Libro de buen amor*", *Hesperia* 5, pp. 139- 154.

Grande Quejigo F. J. (2002b), "Carmen, unum sed diversum: sobre el género de la *Razón de amor*", *Revista de Poética Medieval* 8, pp. 77-11.

Grande Quejigo F. J. (2002c), "Huellas textuales en la documentación del teatro castellano medieval: el ciclo de la Pasión", *Anuario de Estudios Filolológicos* 25, pp. 153-171

Grande Quejigo F. J. (2003), "La moralización ovidiana en el *Libro de buen amor* y la *confisión del Amante*", en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el Libro de buen amor. Actas del Congreso sobre el Arcipreste de Hita*, Ayuntamiento de Alcalá La Real, pp. 269-284.

Grande Quejigo F. J. (2004), "«Quiero leer un livro»: oralidad y escritura en el mester de clerecía", en *La memoria de los libros. Estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, vol. 2, pp. 101-112.

Grande Quejigo F. J. (2004b), "Tradición e innovación en el teatro litúrgico de Gil Vicente", en *Gil Vicente: clásico luso-español*, Mérida, Junta de Extremadura, pp. 35-57.

Grande Quejigo F. J. (2005), "Procesos de novelización en el romancero extremeño", *Garoza*, 5, pp. 101-118.

Grande Quejigo F. J. (2008), "Juan Manuel Rozas y la literatura medieval: el vasallaje espiritual y el significado de la obra de Gonzalo de Berceo", en *Del Siglo de Oro y de la Edad de Plata: estudios sobre literatura española dedicados a Juan Manuel Rozas*, Cáceres, UEx, pp. 317-330.

Grande Quejigo F. J. (2009), "Tradiciones parateatrales medievales en el primer teatro extremeño del XVI", en *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media*, Cáceres, Universidad de Extremadura, I, pp. 563-576.

Grande Quejigo F. J. (2014), "Gonzalo de Berceo, clérigo reformista", en *Perspectivas sobre literatura medieval europea*, León, Lobo Sapiens, pp. 39-61.

Grande Quejigo F. J. (2015), "El espectáculo evangelizador: el desarrollo del teatro extremeño paralitúrgico", *Cauriensia* 10, pp. 163-196.

Grande Quejigo F. J. (2018), "Tradición e innovación en el *Diálogo del Nascimiento*", *Revista de Estudios Extremeños* 74, Nº Extra 1, pp.. 117-144.

Grande Quejigo F. J. y S. Tovar Iglesias (2008), "Liturgia y representación en la Égloga sobre el nacimiento de *nuestro salvador Jesu Christo* de Pedro Manuel Ximénez de Urrea", en *Estudios sobre teatro medieval*, Universidad de Valencia, pp. 87-98.

Green O. H. (1969), *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos.

Guirao Silvente M. M. (2015), "En torno al personaje femenino del anónimo *Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer Hermosa*", *Revista de Filología de la Universidad de la Laguna*, 33, pp. 67-78.

Gutiérrez, C. (2009), "Estudio y edición del Auto de los Reyes Magos: análisis paleográfico, lingüístico y literario", *Diálogo de la Lengua* 1, pp. 26-69.

Gutiérrez García S. (2010), "Poesía gallegoportuguesa y géneros literarios", *Voz y letra* 21, pp. 11-35.

H

Haro Cortés M. (1996), *La imagen del poder real a través de los compedios de castigos castellanos del XIII*, London, Departament of Hispanic Studies-Queen Mary and Westfield College.

Haro Cortés M. (2003), *Literatura de castigos en la Edad Media: libros y colecciones de sentencias*, Madrid, Laberinto.

Haro Cortés M. (2003b), "Narratividad y práctica literaria en la literatura de sentencias medieval", en *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales (III)*, Zaragoza-Granada, Universidad de Zaragoza - Universidad de Granada, pp. 235-265.

Haro Cortés M. (2013), "Cuentística castellana medieval: origen, consolidación y evolución", en *Cuentística castellana medieval. 1. Origen, consolidación y evolución. Del Calila e Dimna al Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, Valencia, Parnaseo-Universidad de Valencia, pp. 5-30.

Haverbeck E. (1987), "Análisis de El Conde Lucanor", *Documentos Lingüísticos y Literarios* 13, pp. 15-22

Haywood L. M. (2011), "El fracaso amatorio del Arcipreste: el *Libro de buen amor* como 'Arte de no amar (ni ser amado)'", en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el «Libro de Buen Amor». Congreso homenaje a Jacques Joset*, Alcalá La Real, Ayuntamiento de Alcalá la Real - Centro para la Edición de los Clásicos Españoles - Instituto de Estudios Giennenses, pp. 179-184.

Herán Martínez de san Vicente A. (2008)."El mecenazgo de los jerarcas eclesiásticos en la época de los Reyes Católicos", en *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, Iberoamericana - Universidad de Navarra, pp. 79-102.

Hermenegildo A. (1975), *Renacimiento, teatro y sociedad: vida y obras de Lucas Fernández.* Madrid, Cincel.

Hermenegildo A. (1990), "La dramaticidad de la experiencia litúrgica: la representación del *Nasçimiento de Nuestro Señor* de Gómez Manrique", en *Studia Hispanica Medievalia,* Buenos Aires, Universidad Católica, pp. 146-153.

Hermenegildo A. (1991), "Teatro, fantasía y catequesis en la Edad Media castellana", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 15, pp. 429-452.

Hermenegildo A. (1991b), "El arte celestinesco y las marcas de teatralidad", *Incipit* 11, pp. 127-151

Hermenegildo A (1992), "Dramaticidad textual y virtualidad teatral: El fin de la Edad Media castellana", en *Teatro y espectáculo en la Edad Media*, Elx, Diputación de Alicante, pp. 99-113

Hernández F. J. (1995), "Otra vez sobre la biografía de Juan Ruiz: el testimonio del manuscrito AHN 987B", *Voz y Letra* 6, pp. 137-158.

Hernández Alonso C. (1970), *Siervo libre de amor de Juan Rodríguez del Padrón*, Universidad de Valladolid.

Hernández Gassó H. (2001), "El funcionariado letrado y su dimensión literaria en la corte de los Reyes Católicos: el caso de Alonso Ramírez de Villaescusa", en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de León, II, pp. 685-697.

Heur J-M. d' (1974), "L'Art de trouver du chansonnier Colocci-Brancuti (XII-XIV siècles)", *Archivos do Centro Cultural Português* 7, pp. 321-398.

Heusch C. (2008), *L'invention de Rojas: La Célestine*, Paris, Presses Universitaires de France.

Heusch C. (2010), "La caballería de ayer y la de hoy. El sueño latino de algunos caballeros letrados del siglo XV", en *Modelos latinos en la Castilla medieval,* coord.. M. Castillo Lluch - M. López Izquierdo, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana – Vervuert, pp. 289-307.

Heusch C. (2011), "La pluma al servicio del linaje. El desarrollo de los nobiliarios en la Castilla trastámara", *e-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales* 11.

Hilty G. (1992), "El *Prólogo del Libro del Cavallero Çifar*: estructuras lingüísticas y fidelidad histórica", en *Estudios de literatura y lingüística españolas en honor de Luis López Molina*, Lausana, pp. 261-274.

Hilty G. (2000), "¿Existió o no existió una lírica mozárabe?", en *Actas del VIII Congreso Internacional de la asociación Hispánica de Literatura medieval,* Santander, Consejería de Ciltura del Gobierno de Cantabria- Año Jubilar Lebaniego- AHLM, II, pp. 975-985.

Hiriart R. H. (1972), "Los diálogos de Amor: *Diálogo entre el Amor y un viejo*, reelaboración del poema de Rodrigo Cota", en *Las alusiones literarias en la obra narrativa de Francisco Ayala*, Nueva York, Torres, pp. 155-201.

Historia de España. VIII. Historia medieval. La época medieval: administración y gobierno (2003), dir. Alfredo Alvar Ezquerra, Madrid, Istmo.

Historia de la lectura en el mundo occidental (1997), Madrid, Taurus.

Historia de la lengua española (2004), coord.. R. Cano Aguilar, Barcelona, Ariel.

Historia de la literatura española (1990), coord. F. Meregelli, Madrid, Cátedra.

Historia de la métrica medieval castellana (2016), dir. Fernando Gómez Redondo, San Millán de la Cogolla, Cilengua.

Historia del teatro español (2003). *I, De la Edad Media a los Siglos de Oro*, dir. J. Huerta Calvo, Madrid, Gredos, "Primera Parte: Edad Media-Siglo XV", pp. 35-238.

Horrent J. (1973), *Historia y poesía en torno del C antar del Cid*, Barcelona, Ariel.

Huizinga J. (1984), *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza Universidad, 6ª ed.

Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Enzina (1999), ed. Javier Guijarro Ceballos, Salamanca, Universidad de Salamanca.

Humanismo y teoría de la traducción en España e Italia en la primera mitad del siglo XV. (2000). *Edición y estudio de la "Controversia Alphonsiana" (Alfonso de Cartagena vs L. Bruni y P. Candido Decembrio)*, eds. T. González Rolán, A. Moreno Hernández y P. Saquero, Madrid, Ediciones Clásicas.

I

Iglesias Zoido J. C. (2005), "El *Tucídides* de Juan Fernández de Heredia (s. XIV): problemas planteados por la selección de los discursos", *Anuario de Estudios Filológicos* 28, pp. 131-147.

Illades Aguiar G. (2013), "El carácter delictivo de los personajes celestinescos a la luz de *Las Siete Partidas*", *Celestinesca* 37, pp. 87-100.

Impey O. T. (1972), "Alfonso de Cartagena, traductor de Séneca y precursor del humanismo español", *Prohemio* 3, pp. 473-494.

Infantes V. (1989), "Poesía teatral en la corte: historia de las Églogas de Diego Guillén de Ávila y Fernando del Prado", en *The Age of the Catolic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of K. Whinnom*, Liverpool, University Press, pp. 76-82.

Infantes V. (1991), "La narración caballeresca breve", en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Bilbao, Universidad del País Vasco, pp. 165-181.

Infantes V. (1993), "1492: Una cultura entre el libro y el lector", en *Gramática y Humanismo. Perspectivas del Renacimiento español*, Córdoba, Ediciones Libertarias - Ayuntamiento de Córdoba, pp. 57-85.

Infantes V.(1996), "El *género editorial* de la narrativa caballeresca breve", *Voz y Letra* 7:2, pp. 127-132.

Infantes V. (1997), *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Universidad de Salamanca.

Infantes V. (2010), *La trama impresa de La Celestina*, Madrid, Visor Libros.

Infantes V. (2012), "La sombra escrita de los libros: Sobre el estudio de los inventarios de bibliotecas, con el ejemplo de las lecturas y la letra de Fernando de Rojas", en *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, Salamanca, SEMYR, pp. 67-96.

Infantes V. (2014), "Poesía dramática detrás del grabado. Haz y envés de una prueba de imprenta (1505-1510)", en *Texto, edición y público lector en los albores de la imprenta*, Universidad de Valencia, pp. 109-133.

Introducción a la cultura medieval, (2006), dirs. A. González y M. T. Miaja de la Peña, México, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México.

Izquierdo R. (1998), "La sociedad castellana durante los siglos XII al XV", en *La sociedad medieval a través de la literatura hispanojudía*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 165-198.

J

Jackson J. (1974), *Introducción a la España medieval*, Madrid, Alianza.

Jacobs H. (2002), *Divisiones Philosophiae. Clasificaciones españolas de las artes y las ciencias en la Edad Media y el Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana.

Janin E. N. (2012), "Honra, fama y ejemplaridad en el *Poema de Alfonso Onceno*", *e-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales* 14.

Jiménez Calvente T. (2008), "Maestros de latinidad en la corte de los Reyes Católicos: ¿un ideal de vida o una vida frustrada?", en *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, Iberoamericana - Universidad de Navarra, pp. 103-126.

Joset J. (1988), *Nuevas investigaciones sobre el «Libro de buen amor»*, Madrid, Cátedra.

Juan Alfonso de Baena y su cancionero.(2001) *Actas del I Congreso Internacional sobre el Cancionero de Baena*, Ayuntamiento de Baena.

Juan de Mena: de letrado a poeta (2015), ed. Cristina Moya García, Woodbridge, Tamesis.

Juan Fernández de Heredia. (1999). *Jornada conmemorativa del VI Centenario (Munébrega, 1996)*, Zaragoza, Centro de Estudios Bilbilitanos-Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza.

Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el "Libro de Buen Amor" (2004). *Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.* Eds. Bienvenido Morros - Francisco Toro, Ayuntamiento de Alcalá la Real.

Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el "Libro de Buen Amor" (2008). *II Congreso Internacional. Congreso homenaje a Alan Deyermond*, eds. Francisco Toro Ceballos - Louise Haywood - Francisco Bautista - Geraldine Coates, Ayuntamiento de Alcalá la Real.

Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el "Libro de Buen Amor" (2011). *Congreso homenaje a Jacques Joset*. Eds. Francisco Toro Ceballos - Laurette Godinas, Alcalá la Real, Ayuntamiento de Alcalá la Real - Centro para la Edición de los clásicos españoles -Instituto de Estudios Giennenses.

Justel P. (2017*), El sistema formular del «Cantar de Mio Cid»: Estudio y registro*, Potomac, Scripta Humanística, 2017.

Justel P. (2017b), *El «Cantar de Mio Cid» y la épica francesa. Técnica y estética*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

K

Kagan R. L. (2010), *Los Cronistas y la Corona. La política de la historia en la España medieval y moderna*, Madrid, Marcial Pons. Ediciones de Historia.

Keller J. E. (1987), *Las narraciones breves piadosas versificadas en el castellano y gallego del medioevo de Berceo a Alfonso X*, Madrid.

Kelly H. A. (1984), *Canon Law and ihe Archpriest of Hita*, Binghampton-New York, Medieval and Renaissance Texts and Studies.

Kleine M. (2013), "El carácter propagandístico de las obras de Alfonso X", *De Medio Aevo* 2, pp. 1-42.

L

La Celestina V Centenario (1499-1999). (2001). *Actas del Congreso Internacional*, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha.

La eterna agonía del Romancero (2001). *Homenaje a Paul Bénichou*, Sevilla, Fundación Machado.

La historia alfonsí: el modelo y sus destinos (siglos XIII-XV) (2000), Madrid, Casa de Velázquez.

La Juglaresca (1986). *Actas del I Congreso Internacional sobre la juglaresca*,, Madrid, EDI-6.

La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X. (1985) *Actas del congreso internacional*, Universidad de Murcia.

La teatralidad medieval y su supervivencia (1998). *Actas del Seminario celebrado con motivo del III Festival d'Elx de Teatre y Música Medieval*, Elx, Ajutament d´Elx- Instituto de Cultura Juan Gil-Albert- Diputación de Alicante.

Labrador Herraiz J. J. y R. A. DiFranco (2001), "Continuidad de la poesía del XV en cancioneros del XVI", en *Juan Alfonso de Baena y su cancionero*, Ayuntamiento de Baena, pp. 201-213.

Lacarra E. (1979), "El significado histórico del *Poema de Fernán González*", *Studi Ispanici*, pp. 9-41.

Lacarra E. (1989), "Juan de Flores y la ficción sentimental", en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, pp. 223-233.

Lacarra E. (1989b), "La parodia de la ficción sentimental en la *Celestina*", *Celestinesca* 13, pp. 11-29.

Lacarra E. (1990), *Cómo leer 'La Celestina'*, Madrid, Júcar.

Lacarra E. (1993), "Reflexiones sobre economía y linaje en el *Poema de mio Cid*", *Romance Philology* 46, pp. 302-316.

Lacarra E. (1996), "Sobre las dobles bodas en el *Poema de mio Cid*", en *Al que en buen hora naçio*, Liverpool Univerasity Press- MHRA, pp. 73-90.

Lacarra E. (1999), "Espectáculos de la voz y la palabra. Juglares y afines", en *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, pp. 405-418.

Lacarra E. (2001), "Enfermedad y concupiscencia: los amores de Calisto y Melibea", en *La Celestina V Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional*, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, pp. 193-216.

Lacarra Mª J. (1979), *Cuentística medieval en España: los orígenes*, Universidad de Zaragoza.

Lacarra Mª J. (1993), "Panorama del cuento en la España medieval", en *La Nouvelle Romane (ItaliaFranceEspaña)*, Amsterdam Atlanta, pp. 2737.

Lacarra Mª J. (2014), "Las reescrituras de los cuentos medievales en la imprenta", en *El texto infinito. Tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*, Salamanca, SEMYR, pp. 113-149.

Lacarra Mª J.y J. M. Cacho Blecua (2012), *Historia de la literatura española, 1. Entre oralidad y escritura. La Edad Media,*dir. Jose Carlos Mainer, Barcelona, Crítica.

Lacarra, Mª J. y F. López Estrada (1993), *Orígenes de la prosa*, Barcelona, Júcar.

Lacomba M. (2015), "Escritura, ética y política en la segunda parte de *El libro del conde Lucanor*", *e-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales* 21.

Ladero Quesada M. A (2000), *Católica y latina. La cristiandad occidental entre los siglos IV y XVII*, Madrid, Arco Libros.

Ladero Quesada M. A. (2004*), Las fiestas en la cultura medieval*, Barcelona, Areté.

Landero Quesada M. A. (2014), *La formación medieval de España*, Madrid, Alianza, 2ª ed.

Lapesa R. (1953-1954), "La lengua de la poesía lírica desde Macías hasta Villasandino", *Romance Philology* 7 pp. 51-59.

Lapesa R. (1957), *La obra literaria del Marqués de Santillana,* Ínsula, Madrid.

Lapesa R. (1967), "La lengua de la poesía épica en los cantares de gesta y en el romancero viejo", en *De la Edad Media a nuestros días,* Madrid, Gredos, pp. 9-28.

Lapesa R. (1967b), "Poesía de cancionero y poesía italianizante", en *De la Edad Media a nuestros días*, Gredos, Madrid, pp. 145-171.

Lapesa R. (1975), "Un ejemplo de prosa retórica a fines del siglo XIV: los *Soliloquios* de fray Pedro Fernández Pecha", en *Studies in Honor of Lloyd A. Kasten*, Madison, HSMS, pp. 117-128.

Lapesa R. (1980), *Historia de la lengua española* de Rafael Lapesa, Madrid, Gredos, 8ª ed.

Lapesa R. (1988), "Los géneros líricos del Renacimiento: la herencia cancioneresca", *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, pp. 259-275.

Las relaciones en la historia de la Europa medieval (2006), coord. Mª Milagros Rivera Garretas, València, Tirant lo Blanc, 2006.

Lawrance J. N.H. (1994), "Alfonso de Cartagena y los conversos*",* en *Actas del primer congreso anglo-hispano, t. II (Literatura),* Madrid, Castalia, pp. 103120.

Lázaro Carreter F. (1976), "La poética del arte mayor castellano", en *Estudios de poética (la obra en sí),* Madrid, Taurus, pp. 75-111.

Le Goff J. (1996), *Los Intelectuales en la Edad Media*, Barcelona, Gedisa.

Le Goff J. (1999), *La civilización del Occidente medieval*, Barcelona, Paidós.

Lewis C. S. (1997), *La imagen del mundo. Introducción a la literatura medieval y renacentista*, Barcelona, Península.

Leyva J.(1996), "El *Auto de la Pasión* y su adaptación de la *Pasión trovada* y de las *Siete angustias* desde el punto de vista de las circunstancias de su representación", en *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media*, México, UNAM- Colegio de México, pp. 231-249.

Libros de caballerías. (2016). *1. Materia de Bretaña en la península ibérica: literatura castellana y tristaniana*, ed. Marta Haro Cortés - José Manuel Lucía Megías, Valencia, Parnaseo_Universidad de Valencia. Digitalizado:

https://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/AulaMedieval.php?valor=generos&lengua=es#monografias

Libros de caballerías (de «Amadís» al «Quijote»). (2002) *Poética, lectura, representación e identidad*, ed. Eva Belén Carro Carbajal - Laura Puerto Moro - María Sánchez Pérez, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas - Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas.

Lida de Malkiel Mª R. (1961-1962), "La leyenda de Alejandro en la Edad Media", *Romance Philology* 15, pp. 311-318.

Lida de Malkiel Mª R. (1969), "El desenlace del *Amadís* primitivo", *Estudios de Literatura Española y comparada*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 149-156.

Lida de Malkile Mª R. (1970), *La originalidad artística de "La Celestina"*, Buenos Aires, Eudeba, 2ª ed.

Lida de Malkiel Mª R. (1973), *Selección del "Libro de buen amor" y estudios criticos*, Buenos Aires, EUDEBA.

Lida de Malkiel Mª R. (1977), "Juan Rodríguez del Padrón", en *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*, Madrid, Porrúa.

Lida de Malkiel Mª. R. (1984), *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, Colegio de México, 2ª ed. [1950].

Linage Conde A.(1975), "Los caminos de la imaginación medieval de la *Fiammetta* a la novela sentimental española", *Filología Moderna* 55, pp. 541-561.

Literatura de caballerías y orígenes de la novela, ed. R. Beltrán, Universidad de Valencia, 1998.

Literatura en la época de los Reyes Católicos, La (2008), dir. N. Salvador Miguel Madrid, Iberoamericana-Universidad de Navarra.

Lomax D. W. (1976-1977), "Datos biográficos sobre el Arcipreste de Talavera", *Filología* 17-18, pp. 442-447.

Lomax D. W. (1978), "Algunos escritores religiosos, 1295-1350", *Journal of Hispanic Philology* 2:2, pp. 81-90.

Lomax D. W. (1984), *La Reconquista*, Barcelona, Crítica.

Lope M. de, "Métaphores de l'identité *conversa* dans la poésie espagnole du XV siècle", en *Qi'un sang impur... Les conversos et pouvoir en Espagne a la fin du Moyen Age*, Aix-en-Provence, Publ. De l'Univ. de Provence, 1997, pp. 109-121

López Bascuñana Mª I. (1978), "Humanismo y medievalismo en la obra del marqués de Santillana", *Letras de Deusto* 15, pp. 53-68.

López Casas M. M (1992), "La técnica del retrato en las *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán y las Artes poéticas medievales", *Revista de Literatura Medieval*, pp. 145-162

López Castro A. (1992), "Pensamiento y lenguaje en los *Proverbios morales* de Sem Tob", *Anuario Medieval* 4, pp. 167-178.

López Estrada F. (1978), "Mester de Clerecía: las palabras y el concepto", *Journal of Hispanic Philology 3*, pp. 165-178.

López Estrada F. (1980), "Notas sobre el poema clerical de la *Vida de San Ildefonso*", en *Études de Philologie Romane et d'Histoire littéraire offerts à Jules Horrent*, Lieja, pp. 255-266

López Estrada F. (1982), *Panorama crítico sobre el Poema del Cid*, Madrid, Castalia.

López Estrada F (1983), "Poética medieval. Los problemas de la agrupación de las obras literarias", en *El comentario de textos, 4. La poesía medieval*, Madrid, Castalia, pp. 7-31.

López Estrada F. (1984), "Nueva lectura de la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, de Gómez Manrique", en *Attii del IV Colloquio della Societé Internationale pour l'Étude du Théâtre Medieval*, Viterbo, pp. 423-446.

López Estrada F. (1985), *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid, Gredos, 5ª ed.

López Estrada F. (2003), *Libros de viajeros hispánicos medievales*, Madrid, Laberinto.

López Estrada F. y Mª T. López García-Berdoy (1991), *Poesía castellana de la Edad Media*, Madrid, Taurus.

López Izquierdo M. (2008), "Personaje y lengua en *La Celestina*: nuevas perspectivas de estudio", *Celestinesca* 32, pp. 165-189.

López Morales H. (1968), *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid, Alcalá.

López Morales H. (1992), "Problemas en el estudio del teatro medieval castellano: hacia el examen de los testimonios", en *Teatro y espectáculo en la Edad Media. Actas Festival d'Elx, 1990*, Elx, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert»-Diputación Provincial de Alicante, pp. 115-126.

Lorenzo Gradín P. (1995), "*Mester con pecado*: la juglaría en la Península Ibérica", *Versants* 28, pp. 99-129.

Lorenzo Gradin P. (2000), "Trovadores, cronología y *razos* en cancioneros gallego-portugueses", en *Actas del VIII Congreso Internacional de la asociación Hispánica de Literatura medieval,* Santander, Consejería de Ciltura del Gobierno de Cantabria- Año Jubilar Lebaniego- AHLM, pp. 1104-1125.

Lozano Renieblas I. (2000), "Notas sobre la formación de la novela en la Edad Media", en *Actas del VIII Congreso Internacional de la asociación Hispánica de Literatura medieval,* Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria- Año Jubilar Lebaniego- AHLM, II, pp. 1127-1135.

Lucero Ontiveros D. M. (1994), "El autor ante la obra. Alfonso Martínez de Toledo y su *Arcipreste de Talavera*", *Revista de Literaturas Modernas* 27, pp. 95-112.

Lucía Megías J. M. (1998), "Libros de caballerías impresos, libros de caballerías manuscritos (observaciones sobre la recepción del género editorial caballeresco)", en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Universitat de Valencia, pp. 311-341.

Lucía Megías J. M. (1999), *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos.

Lucía Megías J. M. (2002), "Libros de caballerías castellanos: textos y contextos", *Edad de Oro* 21, pp. 9-60.

Lucía Megías J. M. (2004), *De los libros de caballerías manuscritos al Quijote,* Madrid, Sial.

Lucía Megías J. M. (2005), "La *variance* genérica del *Libro del caballero Zifar*: del regimiento de príncipes al libro de caballerías", en *Historicist Essays on Hispano-Medieval Narrative In Memory of Roger M. Walker,* London, Maney Publishing for the Modern Humanities Research Association, pp. 228-251.

Lucía Megías J. M. (2008), "Los libros de caballerías castellanos: entre el texto y la imprenta", en *Caballeros y libros de caballerías*, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 183-207.

Lucía Megías J. M y E. J. Sales Dasí (2008), *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Laberinto.

Luna Mariscal K. X. (2012), "Crítica literaria y configuración genética de las *historias caballerescas breves*", *Revista de Poética Medieval* 26, pp. 187-215.

M

MacDonald R. A (1997), "El cambio del latín al romance en la cancillería real de Castilla", *Anuario de Estudios Medievales* 27, pp. 381-414.

MacPherson I (2001), "Descripción y prescripción: el amor en la Baja Edad Media", en *Studia in Honorem Germán Orduna*, Universidad de Alcalá, pp. 415-428.

Maeso Fernández M. E. (2010), "Defensa y vituperio de las mujeres castellanas", en *Familia, valores y representaciones*, cood. J. Bestard Comas y M. Pérez García, Universidad de Murcia, pp. 17-30.

Mañero S (1992), "*El Arcipreste de Talavera*: destinatario cortesano como elemento configurador", en *Historias y ficciones*, Universidad de Valencia, pp. 131-140.

Mañero S. (1997), *"El Arcipreste de Talavera" de Alfonso Martínez de Toledo*, Toledo, Diputación Provincial- Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos.

Maravall J. A. (1964), *El mundo social de "La Celestina",* Madrid, Gredos.

Maravall J. A. (1967), *Estudios de historia del pensamiento. Serie primera: Edad Media,* Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana.

Maravall J. A. (1983), "El pre-Renacimiento del siglo XV", en *Nebrija y la introducción del Renacimiento en España*, Salamanca, pp. 17-36.

Marcos Álvarez F. de B. (1999), "Un primitivo diálogo pastoril castellano mal conocido", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* 75, pp. 562-604.

Marcos Marín F. (1980), *La literatura castellana medieval. De las jarchas a Alfonso X*, Madrid, Cincel.

Marcos Sánchez M. (1994), "Arcipreste de Talavera: *De los viçios e tachas de las malas mugeres*. Análisis del discurso", en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval,* Universidad de Salamanca, I, pp. 533-540.

Marimón Llorca C. (1997), "Del orador cristiano al productor letrado: algo más sobre la retórica en la Edad Media castellana", en *«Quien hubiese tal ventura»: Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, London, Department of Hispanic Studies. Queen Mary and Westfield College, pp. 67-76.

Marimón Llorca C. (1999), *Los elementos de la comunicación en la literatura castellana medieval*, Universidad de Alicante.

Marín Pina Mª C. (1991), "La mujer y los libros de caballerías. Notas para el estudio del género caballeresco entre el público femenino", *Revista de Literatura Medieval* 3, pp. 129-148.

Marín Pina Mª Carmen (2016), "La trayectoria editorial de la *Cárcel de amor* en el siglo XVI: avatares en la imprenta", en *La literatura medieval hispánica en la imprenta (1475-1600)*, Universidad de Valencia, pp. 151-172.

Marino N. (2010), "Las *Coplas* de Jorge Manrique a través de los siglos", en *Convivio. Cancioneros peninsulares*, Universidad de Granada, pp. 97-110.

Márquez Villanueva F. (1993), *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Barcelona, Anthropos.

Márquez Villanueva F. (1994), *El concepto cultural alfonsí*, Madrid, Mapfre.

Márquez Villanueva F. (1996), "In Lingua Tholetana", en *La Escuela de Traductores de Toledo*, Diputación provincial de Toledo, pp. 23-34.

Márquez Villanueva F. (2004), "*La Celestina* y los desarrados", en *Siglos Dorados. Homenaje a Augustin Redondo*, Madrid, Castalia, II, pp. 889-902.

Martí M. L. (2015), "Poemas de debate en la poesía castellana en pareados del siglo XIII: *Elena y María y Razón de amor con los denuestos del agua y el vino*", *Incipit* 35, pp. 127-145.

Martí Caloca I. (2012), "Melibea: eje de la scriptum ligata de *La Celestina*", *Celestinesca* 36, pp. 161-178.

Martín J.L. (1990), "Defensa y justificación de la dinastía Trastámara. Las *Crónicas* de Pedro López de Ayala", *Espacio,Tiempo y Forma* 3, pp. 157-180.

Martín J. L. (2001), "Cultura de élite y Cultura popular en la Edad Media", en *Cultura de élites y cultura popular en Occidente (Edades Media y Moderna)*, Bilbao, Universidad del País Vasco, pp. 75-108.

Martín J.L. y L. Serrano Piedecasas (1991), "Tratados de caballería. Desafíos, justas y torneos", *Espacio, Tiempo y Forma* 4, pp. 161242.

Martín O. (2005), "El *Cantar de mio Cid*: Locus geográfico y función social", *La Corónica* 33, pp. 127-136.

Martín Baños P. (2005),*El arte epistolar en el Renacimiento europeo, 1400-1600*, Bilbao, Universidad de Deusto.

Martín Baños P. (2006), "El enigma de las jarchas", *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*,1, pp. 9-34.

Martínez P. (2003), "Dos reyes sabios: Alfonso X y Alfonso XI y la evolución de la crónica general a la crónica real", en *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, México, Universidad Nacional Autónoma de México - Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 193-210.

Martínez S. (1989), "*El Viejo, el Amor y la hermosa*. A los umbrales del teatro profano en Castilla", *Anuario de Letras* 27, pp. 127-190.

Matínez Bogo E. (2002), "Auge y declive de la invectiva entre poetas en la poesía de cancionero: de Enrique III a los Reyes Católicos", en *Iberia cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*, eds. J, Casas Rigall y E. Mª Díaz Martínez, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 387-402.

Martínez Díez G. (2013), "Historia y ficción en la épica medieval castellana", en «Sonando van sus nuevas allent parte del mar». El Cantar de mio Cid y el mundo de la épica, Toulouse, CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 115-139.

Martínez Moraga C. y J. C. Gómez Alonso, "*Cárcel de amor*: un ejemplo de estructura narrativa discursivo-epistolar en la creación imaginativa de la novela sentimental", *Castilla. Estudios de Literatura* 4, pp. 75-92.

Martínez Morán F. J. (2006), "Epístola, diálogo y poesía en Grimalte y Gradissa de Juan de Flores", *Revista de Poética Medieval* 16, pp. 147-169.

Martínez Santamarta H. S. (2016), *El humanismo medieval y Alfonso X. Ensayo sobre los orígenes del humanismo vernáculo*, Madrid, Polifemo.

Martínez Santamarta H. S. (2018), "Humanismo medieval y humanismo vernáculo. Observaciones sobre la obra cultural de Alfonso X el sabio", *Revista de Literatura Medieval* 30, pp. 181-217.

Masera M. (1993), "*Yo, mi madre, yo, que la flor de la villa me so*: La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica", en *Voces de la Edad Media*, México, UNAM, pp. 105-113.

Masera M. (2000), "*Fue a la ciudad mi morena:/ si me querrá cuando vuelva*. La voz masculina en la antigua lírica tradicional", *Medievalia* 31, pp. 47-57.

Massip F. (2010), "El teatro en el otoño medieval: de la puesta en escena a la puesta en texto", en *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*, San Millán de la Cogolla, Cilengua-SEMYR, pp. 271-276.

Maurizi F. (1994), "Los problemas de datación de las *Farsas y églogas* de Lucas Fernández y sus consecuencias en Juan del Enzina", *Journal of Hispanic Research* 2, pp. 205-218.

Maurizi F. (2008), "Acerca de la teatralización de la lírica y de las tradiciones populares a fines del siglo XV", *Bulletin of Hispanic Studies* 85, pp. 459-470.

Menéndez Peláez J. (1980), *El Libro de buen amor: ¿ficción literaria o reflejo de una realidad?*, Gijón, Noega.

Menéndez Peláez J. (1984), "El IV Concilio de Letrán, la Universidad de Palencia y el mester de clerecía", *Studium Ovetense* 12, pp. 27-39.

Menéndez Peláez J. (1998-1999), "Teatro e Iglesia: las Constituciones Sinodales, documentos para la reconstrucción del teatro religioso en la Edad Media y el Renacimiento español", *Archivum* 48-49, pp. 271-332.

Menéndez Pidal G. (1951), "Cómo trabajaron las escuelas alfonsíes", *Nueva Revista de Filología Hispánica* 5, pp. 363-380.

Menéndez Pidal R. (1945), *La epopeya castellana a través de la literatura española.* Buenos Aires, Espasa-Calpe. [Consultada en la ed. de la Colección Austral, 1974]

Menéndez Pidal R. (1959), *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo (Orígenes de la épica románica)*, Madrid, Espasa-Calpe.

Menéndez Pidal R. (1968), *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia.* Madrid, Espasa-Calpe, 2 vols.

Menéndez Pidal R. (1973), *Estudios sobre el Romancero*, Madrid, Espasa Calpe.

Menéndez Pidal R. (1991), *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Espasa Calpe, 9ª ed. ampliada.

Menéndez Pidal R. (1992), *La épica medieval española. Desde sus orígenes hasta su disolución en el romancero,* Ed. D. Catalán y Mª del Mar Bustos, Madrid, Espasa-Calpe.

Menéndez Pidal R. (2014), *Estudios sobre lírica medieval*, prol. M. Frenk y ed. E. Barroso y M. Latorre, Madrid, centro para la edición de los clásicos españoles.

Menéndez Pidal R., D. Catalán y G. Galmés (1954), *Cómo vive un romance. Dos ensayos sobre tradicionalidad*, Madrid, CSIC.

Mendoza Negrillo J. de D. (1973), *Fortuna y providencia en la literatura castellana del siglo XV,* Madrid, BRAE.

Menjot D. (1997), "Los dichos de los sabios y la enseñanza de la sabiduría en la Castilla bajomedieval", *Cuadernos CEMYR* 5, pp. 13-31.

Mérida Jiménez R. M. (2000), "Mujeres y literaturas de los Medioevos ibéricos: voces, ecos y distorsiones", *Estudios Románicos* 22, pp. 155-176.

Mérida Jiménez R. M. (2013), *Transmisión y difusión de la literatura caballeresca. Doce estudios de recepción cultural hispánica (siglos XIII-XVII)*, Universidad de Lleida.

Metzeltin M. (1991), "Los aspectos argumentativos de los ejemplos del Conde Lucanor", en *Studia in honorem prof. M. De Riquer, Barcelona, Quaderns Crema*, IV, pp. 247-262.

Miaja Mª T. (2007), "Entablando diálogos en *La Celestina*", en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas «Las dos orillas»*, México, Fondo de Cultura Económica - Asociación Internacional de Hispanistas - Tecnológico de Monterrey - El Colegio de México, I, pp. 421-431.

Michael I. (1992), "Orígenes de la epopeya en España: Reflexiones sobre las últimas teorías", en *Actas del II Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval,* Universidad Alcalá de Henares, vol. I, pp. 71-88.

Michelena I. (1999), *Dos "Celestinas" y una ficción*, Bilbao, Universidad del País Vasco.

Mier Pérez L. (2008), "Despuntes celestinescos en el teatro del XVI", en *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el Tercer Milenio*, Salamanca, Semyr, 667-674.

Mier Pérez L. (2010), "Saber de amor en *La Celestina*", en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana – Vervuert, vol. 2 CD, pp. 105-111.

Miguel J. (2016), "Juan de Lucena: la singularidad de una voz entre las letras castellanas del siglo XV", en *Grandes y pequeños de la literatura medieval y renacentista*, Salamanca, Semyr, pp. 419-432.

Miguel Martínez E. de (1996), *La Celestina de Rojas*, Madrid, Gredos.

Miguel Martínez E. de (2000), "Melibea en Amores: Vida y Literatura: *Faltándome Calisto, me falte la vida"*, en *El Mundo como contienda. Estudios sobre la Celestina*, Universidad de Málaga, pp. 29-66.

Miguel Martínez E. de (2001), "Llantos y *llanto* en *La Celestina*", en *La Celestina V Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional*, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, pp. 165-192.

Miguel-Prendes S (1991), "Las cartas de *Cárcel de amor*", *Hispanófila* 102, pp. 1-22.

Miguel-Prendes S. (1998), *El espejo y el piélago. La "Eneida" castellana de Enrique de Villena*, Kassel, Reichenberger.

Miguel-Prendes S. (2009), "Tratar de amores: El espacio textual en la ficción sentimental", en *Recuerde el alma dormida: Medieval and Early Modern Spanish Essays in Honor of Frank A. Domínguez*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 217-237.

Millet V. (1994), "Tradición y epopeya. Ensayo metodológico sobre la poesía épica castellana", *Cultura Neolatina* 64, pp. 125-160.

Miñana R. (2001), "Auctor omnisciente, auctor Testigo: el marco narrativo en *Cárcel de Amor*", *La Corónica* 30, pp. 133-148.

Miscelánea de estudios sobre el Romancero (2015). *Homenaje a Giuseppe Di Stefano,* Sevilla - [Faro], Universidad de Sevilla - Universidade do Algarve.

Molina M. A. (1995), "La representación en la *Dança general de la muerte*", *Palabra e imagen en la Edad Media,* México, UNAM, pp. 293-316.

Moll J. (1977), "Música y representaciones en las constituciones sinodales de los reinos de Castilla del siglo XVI", *Anuario Musical* 30, pp. 209-243.

Montaner Frutos A. (1988), "Aproximación a una tipología de la literatura aljamiado-morisca aragonesa", en *Destierros Aragoneses (Simposio)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (CSIC), Fundación Pública de la Excma. Diputación de Zaragoza, pp. 313-326.

Montaner Frutos A. y Eva Lara Alverola (2016), "La hechicería en La Celestina desde el estudio de la magia", en *Grandes y pequeños de la literatura medieval y renacentista*, Salamanca, SEMYR, pp. 433-481.

Montero Garrido C. (1995), *La historia, creación literaria. El ejemplo del cuatrocientos*, Madrid Fundación Menéndez Pidal - Universidad Autónoma de Madrid.

Montero Moreno A. (2007), "La divulgación de la ciencia en el *Lucidario* de Sancho IV", *Lemir* 11, pp. 179-196.

Montoya Martínez J. (1981), *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media (El milagro literario)*, Universidad de Granada.

Montoya Martínez J. (1994), *La norma retórica en tiempos de Alfonso X. (Estudio y Antología de textos),* Granada, Adhara.

Montoya Martínez J. (1999), *Composición, estructura y contenido del cancionerio marial de Alfonso X*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio.

Montoya Martínez J. (2006), "Definición de retórica y cuestiones derivadas en la literatura medieval castellana: el afermosar la razón", *La corónica* 34, pp. 11-30.

Montoya Martínez J. (2006), "El eslabón perdido. La primitiva lírica hispánica", en *Las letras y las ciencias en el medievo hispánico*, Universidad de Granada, pp. 151-166.

Moreno M. (2000), "*Poesía dialogada*, al fin y al cabo teatro: otra versión de las *Coplas* de Puertocarrero", en *Proceeding of the Tenth Colloquium*, London, Department of Hispanic Studies, Queen mary and Westfield Collage, pp. 19-32.

Moreno M. (2000b), "Teatro cortesano en los cancioneros castellanos: otra versión de las *Coplas de Puertocarrero*", *Revista de Literatura Medieval* 12, pp. 9-53.

Moreno Hernández C. (1985), "Pero Guillén de Segovia y el círculo de Alfonso Carrillo", *Revista de Literatura* 47 pp. 17-49.

Morrás M. (1994), "Latinismos y literalidad en el origen del clasicismo vernáculo: Las ideas de Alfonso de Cartagena (*ca.* 13841456)", *Livius* 6, pp. 35-58.

Morrás M. (1995), "*Sic et non*: Alfonso de Cartagena y los *studia humanitatis*", *Euphrosyne* 23, pp. 333-346.

Morrás M. (2002), "La ambivalencia en la poesía de cancionero: algunos poemas en clave política", en *Iberia cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*, eds. J, Casas Rigall y E. Mª Díaz Martínez, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 335-370.

Morreale M. (1991/1996), "*Dança General de la Muerte*", *Revista de Literatura Medieval* 3, pp. 9-50 / 8, pp. 111-177.

Morros B. (2002), "El *Libro de buen amor* como una poética (a la luz de las obras del Mester de Clerecía)", *Studi Ispanici*, pp. 13-29

Mosén Diego de Valera: entre las armas y las letras (2014), Woodbridge, Tamesis.

Moure J. L. (2001), "Para una tipología de las adiciones textuales que conformaron la redacción *Vulgar* de las Crónicas del Canciller Ayala", en *Estudios sobre la variación textual. Prosa castellana de los siglos XIII al XVI*, Buenos Aires, Incipit, pp. 135-156.

Moure Casas A. M. (1998), "Comedias elegíacas en *La Celestina*", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 15, pp. 443-473.

Moya García C. (2006), "Aproximación a la *Valeriana (Crónica abreviada de España* de Mosén Diego de Valera)", en *El relato historiográfico: textos y tradiciones en la España medieval*, London, Department of Hispanic Studies Queen Mary, University of London, pp. 149-171.

Moya García C. (2011), "El *Doctrinal de príncipes* y la *Valeriana*: didactismo y ejemplaridad en la obra de Mosén Diego de Valera", *Memorabilia* 13, pp. 231-243.

Muñoz Martín Mª N. (2006), "Retórica y poética desde la Antigüedad a la Edad Media", en *Las letras y las ciencias en el medievo hispánico*, ed. Mª I. Montoya Ramírez - Mª N. Muñoz Martín, Universidad de Granada, pp. 221-279.

Murphy J. (1986), *La retórica en la Edad Media*, México, Fondo de Cultura Económica.

Musgrave J. C. (1976), "Tarsiana and Juglaría in the Libro de Apolonio", en *Medieval Hispanic Studies presented to Rita Hamilton*. Londres, Tamesis Books, pp. 129-138.

N

Nelson D. (1991), *Gonzalo de Berceo y el "Alixandre": Vindicación de un estilo*, Madison, HSMS.

Nieto García M.D. (1993), *Estructura y función de los relatos medievales*, Madrid, CSIC.

Nieto Soria J. M. (1993), "Las concepciones monárquicas de los intelectuales conversos en la Castilla del siglo XV", *Espacio, Tiempo y Forma* 6, pp. 229-247.

Nieto Soria J. M. (2002), "La nobleza y el poder real absoluto en la Castilla del siglo XV", *Cahiers de Linguistique et de Civilisation Hispaniques Médiévales* 25, pp. 237-254.

Nieto Soria J. M. (2009), "Ceremonia y pompa para una monarquía: los Trastámara de Castilla", *Cuadernos del CEMYR* 17, pp. 51-72.

Nogales Rincón D. (2013), "Coronas de Castilla y Aragón: línea sucesoria y mapa político", en *Cuentística castellana medieval. 1. Origen, consolidación y evolución. Del Calila e Dimna al Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, Valencia, parnaseo-Universidad de Valencia, pp. 249-279.

Norton F. J. (1997), *La imprenta en España 1501-1520. Edición anotada, con un nuevo "Índice de libros impresos en España, 1501-1520"*, Madrid, Ollero & Ramos.

Nuevos estudios sobre literatura caballeresca (2006), ed. Lilia E. Ferrario de Orduna et alii, Barcelona-Kassel, Reichenberger.

O

O'Callaghan J. (1996), *El rey sabio. El reinado de Alfonso X de Castilla,* Universidad de Sevilla.

Oddo A. (2015), "Refranes y sentencias en la Edad Media: estudio de algunas correspondencias", *Memorabilia* 17, pp. 115-134.

Oleza J. (1984), "La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en valencia (I): el universo de la égloga" y "(II): Coloquios y señores", en *Teatros y prácticas escénicas. I. El quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 189-217 y 243-257.

Oleza J. (1988), "Teatralidad cortesana y teatralidad religiosa: vinculaciones medievales", en *Ceti sociali ed ambienti urbani nel teatro religioso europeo del '300 e del '400,* Viterbo, Centro di Studi sul teatro Medioevale e Rinascimentale, pp. 265-294.

Oleza J. (1992), "Las transformaciones del fasto medieval", en *Teatro y espectáculo en la Edad Media. Actas Festival d'Elx, 1990*, Elx, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert»-Diputación Provincial de Alicante, pp. 47-64.

Oliveira A. Resende de (1988), "Do *Cancioneiro da Ajuda* ao *Livro das cantigas* do Conde D. Pedro", *Revista de História das Ideias* 10, pp. 705-735.

Oliveira A. Resende de (1994), *Depois do espectáculo trovadoresco. A estruttura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Universidad.

Orazi V. (2013), "Los orígenes de la poesía ibérica: perfil de un proto-yo lírico", *Cuadernos ASPI* 1, pp. 23-42.

Orduna G. (1967), "*Las Coplas* de Jorge Manrique y el triunfo sobre la Muerte: estructura e intencionalidad", *Romanische Forschungen 79*, pp. 139-151.

Orduna G. (1982), "La autobiografía literaria de don Juan Manuel", en *Don Juan Manuel. VII Centenario*, Murcia, Universidad – Academia Alfonso X el Sabio, pp. 245-258.

Orduna G. (1986), "*El Rimado de Palacio*, testimonio político-moral y religioso del Canciller Ayala", en *Estudios en Homenaje a don Claudio Sánchez Albornoz en sus 90 años,* Buenos Aires, IV, pp. 215-237.

Orduna G. (1987), "Función expresiva de la tirada y de la estructura fónico-rítmica del verso en la creación del *Poema de Mio Cid", Incipit* 7, pp. 7-34.

Orduna G. (1988), "El *Libro de buen amor* y el Libro del Arcipreste", *La Corónica* 17, pp. 1-7.

Orduna G. (1989), "Crónica del rey don Pedro y el rey don Enrique su hermano, hijos del rey don Alfonso Onceno. Unidad de estructura e intencionalidad", en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, I, pp. 255-262.

Orduna G. (1991), "Las redacciones del *Libro del cavallero Zifar"*, en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, IV, pp. 283-299.

Orduna G. (1996), "La élite intelectual de la escuela catedralicia de Toledo y la literatura en época de Sancho IV", en *La literatura en la época de Sancho IV*, Universidad de Alcalá de Henares, pp. 53-62.

Orduna G. (1998), *El arte narrativo y poético del Canciller Ayala*, Madrid, CSIC.

Orduna G. (2001), "El didactismo implícito y explícito de *La Celestina"*, en *La Celestina V Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional*, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, pp. 217-228.

Orensanz Moreno A. (2012), "Cancioneros y escena. Presencia de textos teatrales y parateatrales en los cancioneros castellanos del Renacimiento", en *Estudios sobre el Cancionero General (Valencia, 1511): poesía, manuscrito e imprenta*, Universidad de Valencia, II, pp. 605-613.

Ortega Cézar J. M. (2007), *Jorge Manrique a través del tiempo (estudio y antología),* Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

P

Paden W. (1997), "The Chronology of genres in medieval Galician-Portuguese Lyric Poetry ", *La Corónica 26,* pp. 183-202.

Palacios Martín B. (1995), "El mundo de las ideas políticas en los tratados doctrinales españoles: los *espejos de príncipes* (1250-1350)", en *XXI semana de estudios medievales. Europa en los umbrales de la crisis: 1250-1350*, Pamplona, Gobierno de Navarra, pp. 463-485.

Palmerín y sus libros: 500 años (2013), ed. Aurelio González - Axayácatl Campos García Rojas - Karla Xiomara Luna Mariscal - Carlos Rubio Pacho, México, El Colegio de México.

Paredes Núñez J. (1984), "El término *cuento* en la literatura románica medieval", *Bulletin Hispanique* 86, pp. 435-451.

Paredes Núñez J. (1986), *Formas narrativas breves en la literatura románica medieval. Problemas de terminología*, Universidad de Granada.

Paredes Núñez J. (2000), *Las cantigas de escarnio y maldecir de Alfonso X: problemas de interpretación y crítica textual*, London, Departament of Hispanic Studies-Queen Mary and Wetsfield College.

Parker A. (1986), *Filosofía del amor en la literatura española, 1480-1680*, Madrid, Cátedra.

Parrilla C. (2001), "*Fablar segunt la arte* en *Celestina*", en *La Celestina V Centenario (1499-1999).. Actas del Congreso Internacional*, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, pp. 229-245.

Parrilla C. (2004-2005), "*Qui scit, docet debere*. Acerca de Alonso de Madrigal, el Tostado", *Archivum* 54-55, pp. 367-390.

Parrilla C. (2008), "Instruyendo a las dueñas en el Libro de buen amor", en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el Libro de buen amor. II Congreso Internacional. Congreso homenaje a Alan Deyermond*, Ayuntamiento de Alcalá La Real, pp. 303-320.

Pascual J. A. (1974), *La traducción de «La Divina Comedia» atribuida a D. Enrique de Aragón. Estudio y edición del Infierno*, Universidad de Salamanca.

Pastore S. (2010), *Una herejía española. Conversos, alumbrados e Inquisición (1449-1559),* Madrid, Marcial Pons Historia.

Paul J. (2003), *Historia intelectual del Occidente medieval*, Madrid, Cátedra, 2003.

Pedraza Jiménez F. (2003), "*La Celestina* y el teatro en la perspectiva cultural del reinado de Isabel la Católica", en *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica*, Valladolid, Ámbito Ediciones - Instituto de Historia Simancas, pp. 127-153.

Peña Pérez, F. J. (2005), *El surgimiento de una nación. Castilla en su historia y en sus mitos,* Barcelona, Crítica.

Perea Rodríguez O. (2007), "El entorno cortesano de la Castillas Trastámara como escenario de las luchas de poder. Rastros y reflejos en los cancioneros castellanos del siglo XV", *Res Publica. Revista de Historia y presente d elos Conceptos Políticos* 18, pp. 289-306.

Perea Rodríguez O. (2007b), *Estudio biográfico sobre los poetas del "Cancionero general"*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC.

Perea Rodríguez O. (2009), *La época del Cancionero de Baena: los Trastámara y sus poetas*, Baena, Centro de Documentación Juan Alfonso de Baena.

Perea Rodríguez O. (2012), "Las rúbricas cancioneriles y la identificación de poetas de los siglos XV y XVI", en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH. II: Medieval*, Roma, Bagatto, pp. 288-295.

Pérez M. (2008), "Entre la voluntad y el deseo: *Cárcel de Amor*", en *Temas, motivos y contextos medievales,* México, El Colegio de México - Universidad Nacional Autónoma de México - Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 161-171.

Pérez Alonso Mª I. (2011), "Las biblias romanceadas medievales o la aventura de traducir la 'verdad hebrayca' al castellano", *Helmantica* 62, pp. 391-415.

Pérez Bosch E. (2009), *Los valencianos del Cancionero General: estudio de sus poesías*, Universitat de València.

Pérez de Lasheras A. (2003), *La literatura del reino de Aragón hasta el siglo XV*, Zaragoza, Ibercaja.

Pérez López J. L. (2002), "La *Vida de San Ildefonso* del ex beneficiado de Úbeda en su contexto histórico", *Dicenda* 20, pp. 255-283.

Pérez López J. L. (2004), "*Libro del caballero Zifar:* cronología del prólogo y datación de la obra a la luz de nuevos datos documentales", *Vox Romanica* 63, pp. 200-228.

Pérez López J. L. (2006), "El converso Fernando de Rojas a la luz del expediente Palavesín", *Bulletin of Hispanic Studies* 83, pp. 285-316.

Pérez López J. L. (2007), *Temas del Libro de Buen Amor (El entorno catedralicio toledano)*, Toledo, d.b. Comunicación.

Pérez Martín A. (2001), "El estatuto jurídico de la caballería castellana", en *La chevalerie en Castille à la fin du Moyen Âge. Aspects sociaux, idéologiques et imaginaires*, Paris, Ellipses, pp. 13-26.

Pérez Priego M. A. (1984), "Estudio literario de los libros de viajes medievales", *Epos* 1, pp. 217-239.

Pérez Priego M. A. (1986), "Algunas consideraciones sobre el erasmismo y el teatro religioso de la primera mitad del siglo XVI", en *El Erasmismo en España*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, pp. 509-523.

Pérez Priego M. A. (1988), "Pervivencia de la teatralidad medieval en el s. XVI", en *La teatralidad medieval y su supervivencia. Actas del Seminario celebrado con motivo del III Festival d'Elx de Teatre y Música Medieval*, Elx, Ajutament d´Elx- Instituto de Cultura Juan Gil-Albert- Diputación de Alicante, pp. 97-120.

Pérez Priego M. A.(1989), "Actualizaciones literarias de la leyenda de Fernán González", en *La leyenda. Antropología, historia, literatura*, Madrid, Universidad Complutense, pp. 238-252.

Pérez Priego M.A (1989b), "Espectáculos y textos teatrales en Castilla a fines de la Edad Media", en *Sobre poesía y teatro. Cinco estudios de literatura española*, Málaga, UNED, 1989, págs. 11-32, y *Epos* 5 (1989) págs. 141-163.

Pérez Priego M. A. (1991), "*La Celestina* y el teatro del siglo XVI", *Epos* 7, pp. 291-311.

Pérez Priego M. Á. (1993), *Jorge Manrique, poeta de cancionero y de las Coplas*, Palencia, Centro Regional Asociado de la UNED.

Pérez Priego M. A. (1995), "Sobre la configuración literaria de los *espejos de príncipes* en el siglo XV", en *Studia Hispanica Medievalia III*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, pp. 137-150.

Pérez Priego M. A. (1997), *El Príncipe don Juan, heredero de los Reyes Católicos, y la literatura de su época,* Madrid, UNED.

Pérez Priego M. A. (1997b), "*La Celestina* y el *Diálogo entre el viejo, el amor y la hermosa*", en *Cinco Siglos de Celestina*, Universitat de València, pp. 189-198.

Pérez Priego M. A. (1999), "Juan del Encina y el teatro de su tiempo", en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Enzina*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 139-145.

Pérez Priego M. A. (2000), "Vida y escritura del Marqués de Santillana", en *Actas del VIII Congreso Internacional de la asociación Hispánica de Literatura medieval,* Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria- Año Jubilar Lebaniego- AHLM I, pp. 129-136.

Pérez Priego M. A. (2004), "Los cronistas de los Reyes Católicos", en *Isabel la Católica. Los libros de la reina*, Burgos, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, pp. 121-137.

Pérez Priego M. A. (2006), "Poetas de la Edad Media y poetas contemporáneos", *1616. Anuario de Literatura Comparada* 12, pp. 47-58.

Pérez Priego M. A. (2008), "Caballeros y prelados biografiados por Fernando de Pulgar", en *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, Iberoamericana - Universidad de Navarra, pp. 207-228.

Pérez Priego M. A. (2008b), "Esquemas representacionales en el teatro de navidad castellano", en *Estudios sobre teatro medieval*, Universidad de Valencia, pp. 147-155.

Pérez Priego M. A. (2008c), "*Celestina* y algunas representaciones teatrales en la Salamanca de Rojas", *Theatralia* 10, pp. 77-88.

Pérez Priego M. A. (2009), "El *Doctrinal de príncipes* de Diego de Valera", en *«Siempre soy quien se solía». Estudios de literatura española medieval en homenaje a Carmen Parrilla*, Universidad de la Coruña, pp. 241-252.

Pérez Priego M. A. (2009), "Poesía de cancioneros y teatro primitivo", en *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media*, Universidad de Extremadura, I, pp. 587-603.

Pernoud R. (1998), *Para acabar con la Edad Media,* Barcelona, Oñaeta.

Piero R. A. del (1970), *Dos escritores de la baja Edad Media castellana (Pedro de Veragüe y el Arcipreste de Talavera, cronista real)*, Madrid, RAE.

Pla Colomer F. (2014), *Letra y voz de los Poetas en la Edad Media castellana*, Valencia, Tirant lo Blanch.

Poesía española 1. Edad Media: juglaría, clerecía y romancero (1996), ed. F. Gómez Redondo, Barcelona, Crítica.

Poesía española 2: Edad Media: lírica y cancioneros (2002), ed. V. Beltran, Barcelona, Crítica.

Poesía medieval (2002), ed. V. de Lama, Barcelona, De bolsillo.

Polín R. (1994), *A poesía lírica galego-castelá (1350-1450)*, Universidad de Santiago.

Pontón G. (2002), *Correspondencias: los orígenes del arte epistolar en España*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Prieto A. (1993), "El saber humanista", en *Gramática y Humanismo. Perspectivas del Renacimiento español*, Córdoba, Ediciones Libertarias - Ayuntamiento de Córdoba, pp. 87-108.

R

Rábade Obradó Mª P. (2007), "La educación del príncipe en el siglo XV: Del Vergel de los príncipes al *Diálogo sobre la educación del príncipe Don Juan*", *Res Publica. Revista de Filosofía Política* 18, pp. 163-178.

Ramadori A. (1999-2000), "Una propuesta de clasificación de la literatura sapiencial hispánica del siglo XIII", *Letras* 40-41, pp. 48-54.

Ramadori A. (2011), "Acerca de los géneros didácticos en la literatura española medieval", en *Cuestiones de Historia Medieval*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, II, pp. 9-32.

Recio R. (1996), "*Por la orden que mejor suena:* traducción y Enrique de Villena", *La Corónica* 24:2, pp. 140-153.

Recio R. y Cortijo Ocaña A. (2004), "Alfonso de Madrigal "El Tostado": un portavoz único de la intelectualidad castellana del siglo XV", *La Corónica* 33, pp. 7-16.

Reilly B. F. (1996), *Las Españas medievales* (Barcelona, Península, 1996).

Rey A. (1979), "Juan Ruiz, don Melón de la Huerta y el yo poético medieval", *Bulletin of Hispanic Studies* 56, pp. 103-16.

Reynal V. (1982), *El buen amor del Arcipreste y sus buenas razones*, Valencia, Eds. Humanitas.

Rico F. (1967), "Sobre el origen de la autobiografia en el *Libro de buen amor*", *Anuario de Estudios Medievales* 4, pp. 301-25.

Rico F. (1975), "Çorranquin Sancho, Roldán y Oliveros: Un cantar paralelístico castellano del siglo XII", en *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez-Moñino 1910-1970,* Madrid, Castalia, pp. 537-564.

Rico F. (1977), *Predicación y literatura en la España medieval,* Cadiz, UNED.

Rico F. (1978), *Nebrija frente a los bárbaros*, Universidad de Salamanca.

Rico F. (1984), *Alfonso el Sabio y la "General Estoria"*, Barcelona, Ariel.

Rico F. (1985), "La clerecía del mester", *Hispanic Review* 53 (1985,) pp. 1-23 y 127-150.

Rico F. (1986), "Crítica del texto y modelos de cultura en el *Prólogo general* de don Juan Manuel", en *Studia in honorem prof. M. De Riquer, Barcelona, Quaderns Crema*, I, pp. 409-423.

Rico F. (1991), "Sobre los orígenes de Fontefrida y el primer romancero trovadoresco", en *Estudos portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Difel, pp. 159-184.

Rico F. (1997), "Entre el códice y el libro (notas sobre los paradigmas misceláneos y la literatura del siglo XIV", *Romance Philology* 51 (1997), pp. 151-169.

Río Fernández R. de (2006), "Los prólogos y las dedicatorias en los textos traducidos de los siglos XIV y XV: Una fuente de información sobre la traducción y la reflexión traductológica", *Estudios Humanísticos. Filología* 28, pp. 165-187.

Riquer M. de (1957), "Fernando de Rojas y el primer acto de *La Celestina", Revista de Filología Española* 41, págs. 373-395.

Riquer M. de (1983), *Los trovadores. Historia literaria y textos,* Barcelona, Ariel.

Rocquoi A. y H. Bizzarri (2005), "Los Espejos de Príncipes en Castilla: entre Oriente y Occidente", *Cuadernos de Historia de España* 79, pp. 7-30.

Rodado Ruiz A. Mª (2000), *Tristura conmigo va. Fundamentos del amor cortés,* Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

Rodado Ruiz A. Mª (2013), "Lírica popular de tradición medieval en los cancioneros polifónicos de los siglos XV y XVI", en *Los sonidos de la lírica medieval*, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 331-367.

Rodríguez I. (1967), "Autores espirituales españoles en la Edad Media. Siglos XIV y XV", *Repertorio de Historia de las Ciencias Eclesiásticas en España*, pp. 243-264.

Rodríguez de la Peña M. A. (2005), "El discurso sobre la realeza en el pensamiento político castellano del siglo XV", en *Isabel la Católica. Homenaje en el V centenario de su muerte*, Madrid, Editori 1al Dykinson, pp. 111-125.

Rodríguez Moñino A. (1997), *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI),* edición corregida y actualizada por A. L.-F. Askins y V. Infantes, Madrid, Castalia.

Rodríguez Rivas G (1992), "En torno al autor, lengua original y fecha de composición *del Libro de miseria de omne", Revista de Literatura Medieval* 4, pp. 187-196.

Rodríguez Velasco J. (1989), "Redes temáticas y horizonte de expectativas: observaciones sobre la terminación del *Auto de los Reyes Magos*", *Vox Romanica* 48, pp. 147-152.

Rodríguez Velasco J. D (1996), *El debate sobre la caballería en el siglo XV. La tratadística caballeresca castellana en su marco europeo*, Junta de Castilla y León Consejería de Educación y Cultura.

Rodríguez Velasco J. D., (1996b) "Las narraciones caballerescas breves de origen románico", *Voz y Letra* 7:2, pp. 133-158.

Rodríguez Velasco J. D. (2009), *Ciudadanía, soberanía monárquica y caballería: poética del orden de caballería*, Madrid, Akal.

Rodríguez-Saintier T. (2005), "Representación teatral de la figura de la Virgen en el teatro español de los siglos XV y XVI", en *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, Toulouse, CNRS - Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 55-69.

Rohland de Langbehn R. (1989), "Fábula trágica y nivel de estilo elevado en la novela sentimental", *Literatura hispánica, Reyes Católicos y descubrimiento*, Barcelona, PPU, pp. 230-236.

Rohland de Langbehn R. (1999), *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI*, Londres, Dept. of Hispanic Studies-Queen Mary and Westfield College.

Rohland de Langbehn R. (2012), "La ficcionalización de la voz en la novela sentimental. Desde el narrador auctorial o el autobiográfico al pseudo-autobiográfico", en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH. II: Medieva*, Roma, Bagatto, pp. 315-321.

Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí) (1957-1985), ed. R. Menéndez Pidal y otros, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 12 vols.

Romancero y lírica tradicional (2002), ed. Mª T. Barbadillo, Barcelona, De bolsillo.

Romera Castillo J. (1980), *Estudios sobre "El Conde Lucanor"*, Madrid, UNED.

Rossaroli de Brevedan G. y A. Ramadori (1996), *Exempla y oraciones en Barlaam e Josafat. Aproximación genealógica II*, Bahía Blanca, Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur.

Rossell A. (2016), "De épica, escansión, métrica y música", en *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia. Magis deficit manus et calamus quam eius hystoria. Homenaje a Carlos Alvar*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, I, pp. 269-299.

Rovira J. C. (1990), *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.

Rozas J. M. (1976), *Los milagros de Berceo, como libro y como género*. Cádiz, UNED.

Rubio C. (2005), "El imaginario caballeresco y don Juan Manuel", en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Noia, Toxosoutos, III, pp. 479-488.

Rubio Tovar J. (1997), "Algunas características de las traducciones medievales", *Revista de Literatura Medieval* 9, pp. 197-243.

Rubio Tovar J. (1999), "Consideraciones sobre la traducción de textos medievales", en *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura medieval románica*, Universidad de Granada, pp. 43-62.

Ruiz Mª C. (1989), *Literatura y política: El Libro de los estados y el Libro de las armas de don Juan Manuel*, Maryland, Scripta Humanistica.

Ruiz Arzállus I. (2010), "Caminos de Petrarca en España", *Boletín de la Real Academia Española* XC 302, pp. 291-310.

Ruiz García E. (2004), *Los libros de Isabel la Católica. Arqueología de un patrimonio escrito*, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y la Lectura.

Ruiz Pérez P. (1993), "La cuestión de la lengua castellana: aspectos literarios y estéticos en los siglos XV y XVI", en *Gramática y Humanismo. Perspectivas del Renacimiento español*, Córdoba, Ediciones Libertarias - Ayuntamiento de Córdoba, pp. 119-143.

S

Sacchi L. (2009), "*Sapienter interrogare, docere est:* el camino dialógico sapiencial entre curiosidad y doctrina", *Revista de Poética Medieval* 23, pp. 109-134.

Sainz de la Maza C. (1986), "*Y yo digo que hasta aquí/ llega el confín del sabbat*: más sobre los judíos y el antijudaísmo en la Castilla del siglo XIV", *La Corónica* 14, pp. 274-279.

Sainz de la Maza C. (1990), "El converso y judío Alfonso de Valladolid y su *Libro del zelo de Dios*", en *Las tres culturas en la corona de Castilla y los sefardíes*, Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 71-86.

Sales Dasí E. (2004), *La aventura caballeresca: Epopeya y maravillas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

Salinas P. (2003), *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Barcelona, Península. [1947].

Salinas Espinosa C. (1993), "Dos obras del siglo XV: Humanismo versus retraso cultural", en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, Cádiz, Instituto de Estudios Turolenses - Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, II, pp. 993-1002.

Salinas Espinosa C. (1997), *Poesía y prosa didáctica en el siglo XV: la obra del bachiller Alfonso de la Torre*, Universidad de Zaragoza.

Salvador Miguel N. (1977), *La poesía cancioneril: el cancionero de Estúñiga*. Madrid, Alambra.

Salvador Miguel N. (1987), "Judíos y conversos en la literatura medieval castellana: hechos y problemas", en *Los sefardíes. Cultura y literatura*, San Sebastián, Universidad del País Vasco, pp. 49-59.

Salvador Miguel N. (2001), "La identidad de Fernando de Rojas", en *La Celestina V Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional*, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, pp. 23-48.

Salvador Miguel N. (2004), "La actividad literaria en la corte de Isabel la Católica", en *Isabel la Católica. Los libros de la Reina*, Burgos, pp. 171-196.

Salvador Miguel N. (2008), *Isabel la Católica. Educación, mecenazgo y entorno literario*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

Salvador Miguel N. (2010), "Garci Rodríguez de Montalvo, autor del *Amadís de Gaula*", en *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de*

Literatura Medieval, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid - Universidad de Valladolid, I, pp. 245-284.

Salvador Miguel N. (2012), "Gómez Manrique y la *Representación del nacimiento de Nuestro Señor*", *Revista de Filología Española* 92, pp. 135-180.

Salvador Plans A. (2009), "La retórica de la palabra en el tránsito del XIII al XIV", en *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media*, Universidad de Extremadura, I, pp. 81-121.

San José Lera J. (2015), "Lucas Fernández 1514-2014. Del texto a la escena", *eHumanista. Journal of Iberian Studies* 30, pp. 41-82.

Sánchez Albornoz C. (2000), *España: Un enigma histórico*, Barcelona, Edhasa.

Sánchez Caro J. M. (2002), "Intervención de la Iglesia en la labor traductora. El caso de la Biblia en España", en *La traducción monacal. Valor y función de las traducciones de los religiosos a través de la historia*, Diputación Provincial de Soria, CD-Rom, pp. 33-57.

Sánchez Herrero J. (1986), "La literatura catequética en la Peninsula Ibérica: 1236-1553", *En la España Medieval [Estudios en memoria del profesor Claudio Sánchez Albornoz]*, II, pp. 1051-1117.

Sánchez Romeralo A (1969), *El villancico: Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*, Madrid, Gredos.

Sánchez Romeralo A. (1979), "El romancero oral ayer y hoy: Breve historia de la recolección moderna (1782-1970)", *El Romancero hoy: Historia, Comparatismo, Bibliografía Crítica*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal- University of California, pp. 15-51.

Sánchez Sánchez M. A. (2009): "Todo vale para construir un sermón: microtextos en la predicación castellana medieval", *Revista de Poética Medieval* 23, pp. 247-266.

Sánchez Sánchez-Serrano A. y R. Prieto De La Iglesia (2009), "Sobre la composición de La Celestina y su anónimo auctor", *Celestinesca* 33, pp. 143-171.

Sánchez-Prieto Borja P. (1998), "Para una historia de la escritura castellana", en *Actas del IV Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española,* Logroño, Asociación de Historia de la Lengua Española – Gobierno de La Rioja- Universidad de la Rioja, t. I, pp. 289-301.

Sánchez-Prieto Borja P. (2007), "Difusión vs. transmisión en la historia de los textos medievales", *Incipit* 27, pp 187-230.

Sanmartín Bastida R. (2003), *Teatralidad y textualidad en el Arcipreste de Talavera*, London, Queen Mary and Westfield College. Department of Hispanic Studies.

Sanmartín Bastida R. (2006), *El arte de morir. La puesta en escena de la muerte en un tratado del s. XV,* Frankfurt, Iberoamericana – Vervuert.

Sanmartín Bastida R. (2006b), "Sobre el teatro de la muerte en *La Celestina*: el cuerpo 'hecho pedazos' y la ambigüedad macabra", *eHumanista. Journal of Iberian Studies* 5, pp. 113-125.

Santiago-Otero H. (1996), *La cultura en la Edad Media hispana (1100-1470)*, Lisboa, Ed. Colibrí.

Santiago-Otero H. y J. Mª Soto Rábanos (1995), "Los saberes y su transmisión en la Península Ibérica (1200-1470)", *Medievalismo. Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales* 5, pp. 213-256.

Santoyo J. C. (2004), "La 'escuela de traductores' de Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana", en *Ética y política de la traducción literaria*, Málaga, Miguel Gómez Ediciones, pp. 99-120.

Santoyo J. C. (2006), *La traducción medieval en la Península Ibérica*, Universidad de León.

Santoyo J. C. (2014), "Hacia un corpus total de traducciones medievales en la Península Ibérica", *eHumanista. Journal of Iberian Studies* 28, pp. 536-558.

Sanz Fuentes M. J. (1990), "Cancillería y cultura en la Castilla de los siglos XIV y XV", *Cancelleria e cultura nel Medio Evo*, Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, pp. 187199

Saquero Suárez P. (2003), "Nuevos datos sobre los orígenes del renacimiento mitológico en España: Alfonso de Madrigal, el Tostado ", en *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar,* Madrid, Facultad de Filología de la UCM - Instituto de Estudios Almerienses - Editorial Complutense, II, pp. 1135-1146.

Scandellari S. (2007), "Mosén Diego de Valera y los consejos a los príncipes", *Res Publica. Revista de Filosofía Política* 18, pp. 141-162.

Schlelein S. (2012), "Vacilando entre Edad Media y Renacimiento: Castilla y el Humanismo del siglo XV", en *Saberes humanísticos y formas de vida. Usos y abusos. Actas del Coloquio Hispano-alemán*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 91-112.

Scholberg K. R. (1984), *Introducción a la poesía de Gómez Manrique*, Madison, HSMS.

Senabre R. (1977), "Observaciones sobre el texto del *Auto de los Reyes Magos*", en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach,* Oviedo, Universidad de Oviedo, I, pp. 417-432.

Seniff D. P. (1992), *Antología de la literatura hispánica medieval*, Madrid, Gredos.

Serés G. (2007), "La autoridad literaria: círculos intelectuales y géneros en la Castilla del siglo XV", *Bulletin Hispanique* 109, pp. 335-383.

Serrano L. (1952), *Los conversos don Pablo de Santa María y don Alfonso de Cartagena*, Madrid, CSIC.

Serrano de Haro A. (1975), *Personalidad y destino de Jorge Manrique*, Madrid, Gredos, 2ª ed. revisada.

Severin D. S (1984), "La parodia del amor cortés en *La Celestina*", *Edad de Oro* 3, pp. 275-279.

Simón Díaz J. (1986), *Bibliografía de la literatura hispánica,* Madrid, CSIC, tomo II, 3ª ed.

Sims E. N. (1973), *El antifeminismo en la literatura española hasta 1560*, Bogotá, Andes.

Sims H. (2015), "El 'yo' de Juan Ruiz: autobiografía y estructura narrativa en el "Libro de buen amor", *eHumanista: Journal of Iberian Studies* 29, pp. 446-460.

Sirera J. L. (1989), "*Una quexa ante el dios de amor...* del comendador Escrivá, como ejemplo posible de los autos de amores", en *Literatura hispánica, Reyes Católicos y descubrimiento*, Barcelona, PPU, pp. 259-269.

Sirera J. L. (1992), "Sobre la estructura dramática del teatro medieval: El caso de *El auto de la huida a Egipto*", en *Actas del II Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad Alcalá de Henares, II, pp. 837-855.

Sirera J. L. (1992b), "Diálogos de cancionero y teatralidad", en *Historias y ficciones*, Universidad de Valencia, págs. 351-363.

Sirera J. L. (1994), "La construcción del *Auto de la Pasión* y el teatro medieval castellano", en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Salamanca, II, pp. 1011-1019.

Sirera J. L. (1995), "Modelos espaciales de raíz medieval en el teatro castellano del XV", en *Formes teatrals de la tradició medieval, Actes del VII Col·loqui de la Société Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval*, Barcelona, Institut del Teatre, pp. 477-483.

Smith C. (1985), *La creación del "Poema de Mio Cid"*, Barcelona, Crítica.

Snow J. (1989) "Sobre la caracterización de Calixto y Melibea", en *Imago Hispania: Homenaje a Manuel Criado de Val*, Kassel, Reichenberger, pp. 459-492.

Snow J. (1999-2000). "Fernando de Rojas, ¿autor de *La Celestina*?", *Letras* 40-41, pp. 152-157.

Snow J. (2010), "Alfonso X: un modelo de rey letrado", *Letras = Studia Hispanica Medievalia VIII* 61-62, pp. 297-310.

Snow J. (2010b), "*Celestina* y el concepto de tiempo dramático", en *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales*, México, El Colegio de México - Universidad Nacional Autónoma de México - Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 19-39.

Snow J. (2015), "Amor, amores y concupiscencia en la *Tragedia de Calisto y Melibea* en los albores de la temprana edad moderna", en *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 191-201.

Solalinde A. G. (1987), *Poemas breves medievales*, Madison, HSMS.

Sonando van sus nuevas allent parte del mar. El Cantar de mio Cid y el mundo de la épica (2013), coord. Alberto Montaner Frutos, Toulouse, CNRS - Université de Toulouse-Le Mirail.

Soto Rábanos J. M. (1995), "Pedagogía medieval hispana: transmisión de saberes en el bajo clero", *Revista Española de Filosofía Medieval* 2, pp. 43-57.

Soto Rábanos J. M. (2006), "Visión y tratamiento del pecado en los manuales de confesión de la Baja Edad Media hispana", *Hispania Sacra* 118, pp. 411-447.

Stamm J. R. (1988), *La estructura de la Celestina: una lectura analítica*, Universidad de Salamanca.

Stefano G. di (1972), "Tradición antigua y tradición moderna. Apuntes sobre poética e historia del Romancero", *en El Romancero en la tradición oral moderna*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Universidad de Madrid, pp. 277-296.

Stefano G. di. (1999) "Consideraciones sobre la clasificación de los romances", *Rassegna Iberistica* 1, pp. 13-27.

Stefano G. di (2006), "El impresor-editor y los romances", en *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas - Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, pp. 415-424.

Stefano G. di (2007), "El Parnaso y el romancero", *Bulletin Hispanique* 109, pp. 385-400.

Stefano G. di, (2011), "La documentación primitiva del Romancero", en *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, Como, Ibis, pp. 123-138.

Stern Ch. (1996), *The Medieval Theater in Castile*, Binghamton-New York, State University of New York at Binghamton.

Suárez Fernández L. (2008), "El humanismo hispánico y su relación con *La Celestina*", en *Autour de La Celestina*, París, Indigo & Coté-femmes éditions, pp. 7-16.

Surtz R. (1990), "El teatro en la Edad Media", en *Historia del teatro en España*, dir. J. Mª Díez Borque, Madrid, Taurus, vol. I, págs. 61-154.

T

Tarrío Varela A. (1988), *Literatura gallega*, Madrid, Taurus.

Tate R. B. (1970), *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*, Gredos, Madrid.

Tato C. (2001), "Las rúbricas de la poesía cancioneril", en *Canzonieri iberici*, Noia-Padova, Toxosoutos- Università di padova- Universidad de La Coruña, pp. 349-372.

Tato Fontaíña L (1996), *Historia da literatura galega*, Vigo, A Nosa Terra / Asociación Socio-Pedagóxica Galega, pp. 34-201.

Tavani G. (1987), *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo, Galaxia.

Taylor B. (1986), "Don Jaime de Jérica y el público de El conde Lucanor", *Revista de Filología Española*, 66, pp. 39-58.

Teatro medieval (1990), ed. A. Mª Álvarez Pellitero, Madrid, Espasa Calpe.

Teatro medieval (2009), ed. M. A. Pérez Priego, Madrid, Cátedra.

Teatro y espectáculo en la Edad Media. (1992) *Actas Festival d'Elx, 1990*, Elx, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert»-Diputación Provincial de Alicante.

Teatro medieval 1: El drama litúrgico (1997), ed. E. Castro, Barcelona, Crítica.

Teijeiro Fuentes M. A. (1995), " El *Auto de los Reyes Magos*: consideraciones para una lectura y edición del texto", *Anuario de Estudios Filológicos* 18, pp. 463-498.

Textos medievales de caballerías (1993), ed. J. Mª Viña Liste, Madrid, Cátedra.

Thompson B. R. (1989), "La poesía aljamiada y el mester de clerecía: el *Poema de José* (Yúçuf) y el poema en alabanza de Mahoma", en *Literatura hispánica, Reyes Católicos y descubrimiento*, Barcelona, PPU, pp. 164-170.

Tomassetti I. (2008), *Mil cosas tiene el amor. El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*, Kassel, Reichenberger.

Tomassetti I. (2010), "La glosa castellana: calas en los orígenes de un género", en *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid - Universidad de Valladolid, II, pp. 1729-1745.

Tomassetti I. (2014), "Círculos cortesanos y producción poética: el *Cancionero de Salvá* (PN13)", *Revista de Poética Medieval* 28, pp. 143-173.

Torroja C. y M. Rivas (1977), *Teatro en Toledo en el siglo XV: Auto de la Pasión de Alonso del Campo.* Madrid, RAE.

U

Uría Maqua I. (1990), "La forma de difusión y el público de los poemas del Mester de Clerecía del siglo XIII", *Glosa* 1, pp. 99-116.

Uría Maqua I. (1994), "La dialefa en el mester de clerecía del siglo XIII", en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval,* Universidad de Salamanca, vol. II, pp. 1095-1102.

Uría Maqua I (1996), "La soberbia de Alejandro en el poema castellano y sus implicaciones ideológicas", *Anuario de Estudios Filológicos* 19, pp. 513-528.

Uría Maqua I (1997), "El *Libro de Apolonio*, contrapunto del *Libro de Alexandre*", *Vox Romanica* 56, pp. 194-211.

Uría Maqua I. (2000), *Panorama crítico del Mester de Clerecía*, Madrid, Castalia.

Uría Maqua I. (2005), "Fuentes básicas y fuentes secundarias en la composición del *Auto de la huida a Egipto*", en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Noia, Toxosoutos, III, pp. 199-224.

V

Val Valdivieso Mª I. del (2006), "Del analfabetismo a la autoría: las mujeres en la Edad Media", en *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, Segovia, Junta de Castilla y León - Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, pp. 39-54.

Valcárcel V. (2005), "La historiografía latina medieval de Hispania, un quehacer de la filología latina hoy", *Historia, Instituciones, Documentos* 32, pp. 329-362.

Valdaliso Casanova C. (2007), "La legitimación dinástica en la historiografía trastámara", *Res Publica. Revista de Filosofía Política* 18, pp. 307-321.

Valdaliso Casanova C. (2011), "La obra cronística de Pedro López de Ayala y la sucesión monárquica en la Corona de Castilla", *Edad Media* 12, pp. 193-211.

Valdaliso Casanova C. (2013), "La problemática de la autoría femenina en la Edad Media: una lectura política en la Castilla de la primera mitad del siglo XV", en *Las mujeres en la Edad Media*, Murcia-Lorca, Sociedad Española de Estudios Medievales-Editum, pp. 383-391.

Valdeón Baruque J. (2000), *Judíos y conversos en la Castilla medieval*, Universidad de Valladolid.

Valero Cuadra P. (1996), *La doncella Teodor. Un cuento hispanoárabe*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert.

Valero Moreno J. M. (2003), "La pasión según Lucas Fernández", *La corónica* 31, pp. 177-216.

Vallcorba J. (1989), *Lectura de la Chanson de Roland*, Barcelona, Sirmio.

Vallín G. (2010), "Hacia una nueva experiencia poética: los últimos trovadores gallego-portugueses", en *Convivio. Cancioneros peninsulares*, Universidad de Granada, pp. 235-249.

Valvassori M. (2006), "La *Estoria muy verdadera de dos amantes* y el *Libro de Fiameta*", *Revista de Poética Medieval* 16, pp. 179-200.



Van Beysterveldt A. (1979), "Estudio comparativo del teatro profano de Lucas Fernández y el de Juan del Encina", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 3, pp. 161-182.

Vaquero M. (1990), *Tradiciones orales en la historiografía de fines de la Edad Media*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.

Vaquero M. (2003), *Cultura nobiliaria y biblioteca de Fernán Pérez de Guzmán*, Toledo, Oretania Ediciones.

Varvaro A. (1983), *Literatura románica occidental,* Barcelona, Ariel.

Vázquez Recio N. (2000), *Una yerva enconada. Sobre el concepto de motivo en el Romancero tradicional*, Cádiz-Sevilla, Universidad de Cádiz - Fundación Machado.

Veen M. V. (1995), "La mujer en algunas defensas del siglo XV: Diego de Valera y Juan Rodríguez del Padrón y los mecanismos del género", en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval,*, Universidad de Granada, IV, pp. 465-473.

Vidal González F. (2000), "Itinerario literario de Gómez Manrique: su primera etapa", en *Proceedings of the Ninth Colloquium*, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 201-210.

Villa Prieto J. (2016), "La amistad en la mentalidad medieval: análisis de los tratados morales de la Península Ibérica", *Lemir* 20, pp. 191-210.

Viña Liste J. M. (1991), "Obras en prosa con elementos caballerescos en la literatura española medieval", *Verba* 18, pp. 599-642.

Viña Liste J.M (1999), *Cronología de la Literatura Española.1. Edad Media,* Madrid, Cátedra.

Viñes Rueda H. (1981), "Técnica teatral para el *Auto de los Reyes Magos*", en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid, EDI-6, pp. 261-277.

Víñez Sánchez A. (2013), "Aproximación al texto medieval: la edición crítica virtual", en *Historia y desafíos de la edición en el mundo hispánico. II Foro Editorial de estudios hispánicos y americanistas*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 419-435.

W

Walde Mohedo L. von der (1996), *Amor e ilegalidad. "Grisel y Mirabella" de Juan de Flores*, México, UNAM-Colegio de México.

Walde Moheno L. von d.(2006), "La novela sentimental", en *Temas de literatura medieval española*, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 55-61.

Ward A. (2012), "Hacia una poética de la crónica medieval", en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH. II: Medieval*, Roma, Bagatto, pp. 433-437.

Ward A. (2012b), "El prólogo historiográfico medieval", *Cahiers d'Études Hispaniques Médiévales* 35, pp. 61-77.

Whinnom K. (1981), *La poesía amatoria cancioneril en la época de los Reyes Católicos*, Durham, DMLS.

Whinnom K. (1988), "El género celestinesco: origen y desarrollo", en *Academia Literaria Renacentista, V: Literatura en la época del Emperador,* Salamanca, Universidad, pp. 119-130.

Williamson E. (1991), *El "Quijote" y los libros de caballerías*, Madrid, Taurus.

Wright D. (2003), "La construcción del sujeto femenino en la novela sentimental del siglo XV: la voz como punto de resistencia", en *Literatura y conocimiento medieval. Actas de las VIII Jornadas Medievales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México - Universidad Autónoma Metropolitana - El Colegio de México, pp. 95-108.

Y

Ynduráin D. (1976), "Algunas notas sobre Gonzalo de Berceo y su obra", *Berceo* 90, pp. 3-67.

Ynduráin D. (1984), "Las cartas de Laureola (beber cenizas)", *Edad de Oro* 3, pp. 299-309.

Ynduráin D. (1994), *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid, Cátedra.

Yndurain D. (2001), *Las querellas del Buen Amor. Lectura de Juan Ruiz*, Salamanca, SEMYR.

Z

Zaderenco I. (2013), *El Monasterio de Cardeña y el inicio de la epica cidiana,* Universidad de Alcalá de Henares.

Zahareas A. N. (1965), *The art of Juan Ruiz, Archipriest of Hita*, Madrid, Estudios de Literatura Española.

Zalba V. M. (2016), "Las figuras del hombre sabio y el rey en los *Proverbios morales* de Sem Tob", en *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*, Buenos Aires, Miño y Dávila, CD, pp. 231-242.

Zifar y sus libros: 500 años (2015), ed. Karla Xiomara Luna Mariscal - A. Campos García Rojas - A. González, México, El Colegio de México.

Zimic S. (1977), "El teatro religioso de Gómez Manrique (1412-1491)", *Boletín de la Real Academia Española* 57, pp. 353-400.

Zubillaga C. (2014), *Poesía narrativa clerical en su contexto manuscrito. Estudio y edición del Ms. Esc. K-III-4 (Libro de Apolonio, Vida de Santa María Egipciaca, Libro de los tres reyes de Oriente)*, Buenos Aires, Secrit.

Zubillaga C. (2017), "Políticas/poéticas de la memoria de la Castilla medieval: mediación y materialidad del saber en los poemas del ms. Esc. K-III-4 (*Libro de Apolonio; Vida de Santa María Egipcíaca, Libro de los tres Reyes de Oriente*", *Medievalista Online* 21, pp. 1-21.

Zumthor P. (1987), *La letra y la voz de la "literatura" medieval,* Madrid, Cátedra.

Zumthor P.(2006), *La poesía y la voz en la civilización medieval*, Madrid, Abada Editores.

ÍNDICE ANALÍTICO



Tema 5 LA PROSA NARRATIVA MEDIEVAL

Tema 8


UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA
EX

Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media

Francisco Javier Grande Quejigo



VERSIÓN ON LINE

Aproximación a la Literatura Castellana de la Edad Media

Francisco Javier Grande Quejigo

Aproximación a la Literatura Castellana de la Edad Media



Cáceres 2020

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

Esta obra ha sido objeto de una doble evaluación, una interna, llevada a cabo por el consejo asesor del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, y otra externa, efectuada por evaluadores independientes de reconocido prestigio en el campo temático de la misma.

Edita:
Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones
C/ Caldereros, 2 - Planta 3ª. 10071 Cáceres (España).
Tel. 927 257 041; Fax 927 257 046
E-mail: publicac@unex.es
http://www.unex.es/publicaciones

I.S.B.N.: 978-84-09-15446-3.

Maquetación: Control P. 927 233 223. estudio@control-p.eu



A Mamen, mi mujer,
y a María y Carmen, mis hijas,
a quienes tanto tiempo debo
por la docencia y la filología.

SUMARIO

PRESENTACIÓN

En esta *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* se pretende presentar un panorama general que ofrezca una estructura histórica y conceptual para fundamentar la enseñanza y el aprendizaje de la asignatura *Textos de la literatura medieval española* del grado en Filología Hispánica de la Universidad de Extremadura. Esta naturaleza de manual obliga a que estas páginas sean necesariamente selectivas en sus contenidos y materiales. Por ello, no será difícil encontrar en ellas ausencias y lagunas si se busca el detalle crítico o bibliográfico. Se ha pretendido ofrecer un panorama introductorio y, en consecuencia, se ha renunciado a la exhaustividad y a la erudición crítica.

Siguiendo las tendencias más recientes en la redacción de historias literarias (véase, por ejemplo, la excelente *Historia de la literatura española* dirigida por Jose Carlos Mainer y publicada por la editorial Crítica) se obvian en las exposiciones del manual las referencias críticas expresas y la fundamentación en nota a pie de página de los análisis y teorías propuestos. Con ello, se han reducido al máximo las menciones a críticos y las citas de sus textos a aquellos casos mínimos en los que la claridad y la brevedad de la explicación lo han recomendado.

No obstante ello, la fundamentación científica de los datos, teorías y análisis de estas páginas se ha ofrecido en el correspondiente epígrafe de *Orientación bibligráfica* con el que se cierra cada capítulo (salvo el primero dedicado a informar sobre las principales fuentes de estudio de la literatura medieval). Los estudios recomendados (no así las ediciones) se recogen al final del manual en un apartado de *Referencias bibliográficas*. Estos epígrafes tienen la doble finalidad de ofrecer al alumno un itinerario de profundización de la materia estudiada que permita su autoestudio y la de mostrar las fuenrtes utilizadas para la redacción del manual. En la selección bibliográfica realizada se han evitado en lo posible obras críticas en otros idiomas diferentes del español, para facilitar el acceso de los alumnos a ellas.

En su diseño, la obra ha estado condicionada por la práctica docente de la asignatura *Textos de la literatura medieval española* del grado en Filología Hispánica de la Universidad de Extremadura. En ella se intenta combinar el desarrollo panorámico, ofreciendo la síntesis evolutiva de los distintos géneros de la literatura medieval castellana, con el análisis de cinco obras representativas de su producción literaria. Por

ello, los capítulos del manual se estructuran por géneros (poesía, temas dos, tres y cuatro; prosa, temas cinco y seis; y teatro, temas siete y ocho). En su estudio, los distintos géneros se ilustran con una *Antología didáctica* en la que se ofrecen al alumno fragmentos significativos de todos los géneros estudiados. Algunos de estos textos se han incluido en esta *Aproximación* para enseñar a los estudiantes cómo deben leerlos y analizarlos en su estudio personal.

Por otra parte, en cada capítulo (salvo los referidos al estudio de la prosa narrativa, capítulo quinto, y al estudio del teatro medieval, capítulo séptimo, abundamentemente ilustrados en la *Antología didáctica*) se analiza con mayor detalle una obra, según el programa de lecturas de la asignatura de *Textos de la literatura medieval española*: el *Cantar de Mio Cid*, el *Libro de buen amor*, la antología del *Romancero* de Paloma Díaz-Mas, publicada por la editorial Crítica, *El conde Lucanor* y *La Celestina*. Este condicionante hace que haya un desequilibrio en el tratamiento de las obras y autores estudiados, con el fin de que el manual dé el apoyo suficiente a las lecturas que deben realizar los estudiantes.

Como han de leer los alumnos de la asignatura en la primera de sus clases ruego con las palabras de don Juan Manuel a quienes lean estas páginas que

> non pongan culpa a la mi entención, ca Dios sabe buena la ove, mas pongan la a la mengua del mi entendimiento, que erró en dos cosas: la una, el yerro que y fallaren, et la otra, porque fue atrevido a me entremeter en fablar en tales materias entendiendo la mengua del mío entendimiento.

Perdonen, pues, el atrevimiento y, si estas páginas sirven de ayuda para conocer y valorar la riqueza cultural de nuestra literatura medieval, les pido con las palabras de Berceo:

> Señores e amigos, quantos aquí seedes,
> mercet pido a todos por la ley que tenedes,
> de sendos Pater Nostres que me vos ayudedes,
> a mí faredes algo, vos nada non perdredes.
>
> (*Sacrificio de la misa,* 297)

TEMA I
EDAD MEDIA Y LITERATURA

1. CONCEPTO Y CRONOLOGÍA DE LA LITERATURA MEDIEVAL

1.1. La Edad Media

A. El término Edad Media

El concepto de Edad Media es un concepto negativo, ya que no tiene un significado propio. Su significado proviene de lo que no es. La Edad Media es lo anterior al Renacimiento, una especie de noche de los tiempos, un puente de transición entre una época áurea y los tiempos modernos.

Así lo entendieron quienes formularon el término en el humanismo italiano. En concreto, fue en 1469 Giovanni Andrea dei Bussi quien utilizó por primera vez el término Edad Media en una carta necrológica y panegírica sobre el cardenal Cusa. El término se difundió por toda la cultura occidental en el siglo XVII cuando Cristóbal Cellarius o Keller (1638-1707) escribió su *Historia Medii Aevi* (1688).

B. El concepto de Edad Media

Si queremos definir el concepto de Edad Media desde el significado de etapa intermedia entre el mundo clásico y el renacimiento moderno del siglo XVI, nos encontramos con el problema de sus límites. ¿Dónde empieza y donde acaba la Edad Media? Los historiadores han propuestos diversas fechas. Las que más consenso han tenido han sido las de la caída del Imperio Romano de Occidente (476) como inicio y la caída de Constantinopla (1453) como final. Si las aceptamos, la Edad Media puede adquirir un significado propio. Para ello hemos de advertir que la caída de Constantinopla significó la desaparición del Imperio Romano de Oriente, esto es, la desaparición definitiva del mundo y la cultura clásicas. Con ello, podemos definir la Edad Media como aquel periodo de la historia en el que, una vez iniciada la desaparición política del mundo clásico, su cultura sigue permaneciendo viva en Occidente como cultura propia. El hombre medieval siente que su cultura es la cultura antigua, la cultura grecolatina, de la que se siente parte, aunque es consciente de que dicha

cultura está evolucionando. Por ello, su imagen cultural preferida será la de ser unos enanos en hombros de gigantes, que son los de los autores clásicos que no solo se transmiten en la Edad Media, sino que se recrean continuamente como parte viva de su realidad cultural.

Si entendemos, pues, la Edad Media como periodo cultural en el que todavía se siente como propia la cultura clásica grecolatina (y de hecho la lengua franca y de cultura de todo el periodo será el latín), cuando estudiamos las literaturas románicas hemos de precisar el alcance cronológico de esta afirmación. Las literaturas románicas van a romper lingüísticamente con la base comunicativa del mundo clásico al desarrollarse en nuevas lenguas nacidas del latín: las lenguas romances. Sin embargo, aunque aparecerán nuevos materiales culturales, seguirán vinculadas a la cultura clásica como modelo y fuente de multiples contenidos. Por ello, el concepto cultural de Edad Media, como pervivencia activa y actual de la cultura clásica, sigue vigente en ellas, aunque sus límites se establezcan desde el nacimiento de las lenguas romances. En el caso del castellano la primera documentación de las glosas nos lleva al siglo X. Por otro lado, la cultura clásica dejará de verse como cultura viva a partir del Renacimiento. En este período (que se da en los países occidentales del siglo XIV –Italia– al siglo XVI) la cultura clásica ha de renacer, porque ya la sienten muerta, diferente a la cultura que ellos viven. Y si los renacentistas intentan que la cultura clásica renazca no es para continuarla, sino para superarla, dentro de un nuevo mundo de modernidad en el que desde la geografía (descubrimiento de América) a la religión (Reforma protestante) el horizonte del hombre es radicalmente diferente del que vivivieron los autores del mundo clásico y sus continuadores medievales.

En la literatura castellana es convencional entender que la literatura medieval comienza con el idioma (las glosas del X) y tiene su primera documentación literaria en las jarchas mozárabes (siglo XI). Su final se establece convencionalmente en *La Celestina* (1499) obra de transición entre las dos mentalidades (medieval y renacentista). No obstante, desde el medievalismo se extienden los límites a todos el reinado de los Reyes Católicos, pues solo a partir de 1517, con la llegada de Carlos I a Castilla, comenzarán unos cambios politicos y culturales que significarán el definitivo ocaso del mundo medieval.

C. Etapas de la literatura medieval

En el estudio de la literatura medieval castellana encontramos dos momentos literarios completamente diferentes. En un primer momento tenemos una etapa de

orígenes, en la que desde el nacimiento de la lengua van desarrollándose progresivamente todos los géneros literarios en verso y prosa. Esta etapa establece un sistema cultural que denominamos alfonsí y que tiene como momento de mayor madurez la segunda mitad del siglo XIII.

Si damos un salto de cerca de cien años, en el siglo XV encontramos un sistema cultural y literario completamente distinto al vigente en la época alfonsí. En él todos, o la gran parte, de los géneros literarios establecidos en el siglo XIII han sido sustituidos por otros géneros literarios diferentes en los que, sin ser todavía renacentistas, empiezan a verse ya algunas de las novedades culturales que triunfarán en el renacimiento. Por ello, a esta etapa literaria muchos críticos la denominan prerrenacimiento. En ella se desarrolla un nuevo modelo cultural que, por la dinastía reinante, hemos denominado trastámara.

Entre el siglo XIII y el XV cabe advertir una etapa de transición que durante el siglo XIV iría haciendo desaparecer las formas literarias vigentes en el siglo XIII (por ejemplo, la épica y el mester de clerecía) e iría desarrollando embrionariamente las nuevas formas que triunfarán en el siglo XV (como el romancero y la lírica cancioneril).

Estas etapas las podemos resumir en el siguiente esquema:

ORÍGENES: hasta s. XIII (Desarrollo de la lengua)

TRANSICIÓN DEL SIGLO XIV (Disgregación formas del XIII y Desarrollo embrionario de las de las formas del XV)

PRERRENACIMIENTO: s XV (Madurez de formas de los géneros literarios de cultura)

D. Sistemas culturales de la literatura medieval

La literatura medieval castellana se va a desarrollar, como ya hemos señalado, en dos sistemas culturales diferentes. Al primero de ellos lo denominamos alfonsí porque tiene en Alfonso X el sabio (rey de Castilla entre 1252 y 1284) su momento de madurez y su modelo. Este modelo cultural se extiende hasta 1350, cuando con el reinado de Pedro I comienza la disgregación del poder real en una guerra civil que culminará con el cambio de dinastía pasando de la dinastía borgoñona (a la que pertenecía Alfonso X) a la trastámara.

Este sistema cultural tiene tres características constitutivas. La primera de ellas es que en él se realiza una literatura de orígenes en la que se van a desarrollar todos los

géneros propios de la lírica, la épica (en formas en verso y en prosa), la dramática (primeras muestras teatrales) y la didáctica (en sus dos grandes ramas de literatura historiográfica y literatura de formación). La segunda es la de ser un periodo de desarrollo del romance castellano que culminará con la normalización lingüística de la corte alfonsí que cristaliza en el llamado castellano alfonsí, con un sistema de grafías y una fijación gramatical que serán imitados por los copistas posteriores. La tercera característica es que la corte real, en especial la de Alfonso X, será el motor y la referencia de toda la producción literaria y cultural. Junto a ella habrán diversos motores culturales debidos a la Iglesia (monasterios, obispados, etc.) que progresivamente imitarán a la corte real y se relacionarán con su círculo creativo.

El segundo sistema cultural de la Edad Media castellana, que denominamos trastámara por el cambio de dinastía que supuso la llegada al poder de Enrique II (1369), hermano bastardo de Pedro I a quien mata para consolidar el trono, se extiende desde 1350 (inicio de la disolución del sistema alfonsí) hasta 1517, año en que con la llegada de Carlos I se inicia la dinastía habsburgo y con ella el triunfo de la nueva cultura del renacimiento.

Este sistema se caracteriza por tres cambios con respecto al anterior. En primer lugar, es un periodo de evolución literaria en el que progresivamente todos los géneros literarios dominantes del sistema alfonsí serán reemplazados por nuevos géneros literarios. En segundo lugar, se produce una modernización lingüística (sobre todo en léxico y morfosintaxis) que hace que la literatura del XV esté lingüísticamente más cercana al español actual que la literatura del sistema alfonsí. Por último, el motor de la producción cultural y literaria ya no será la corte real sino que serán las múltiples cortes nobiliarias que irán surgiendo a lo largo del periodo y que impondrán sus gustos e intereses a todas las formas de literatura tanto profanas como religiosas.

1.2. Diferencias de la Edad Media con la cultura actual

A. Un marco sociocultural distinto

El acercamiento a la literatura medieval tiene varias dificultades para un lector o estudioso del siglo XXI que hay que tener en cuenta para poder acercase a ella con las menores distorsiones posibles.

La primera de ellas es que el marco sociocultural es completamente distinto del actual. Acostumbrados como estamos al concepto de España y de nación, la realidad política de la Edad Media es muy diferente. Estamos en una etapa de reinos,

vinculados personalmente al rey que los ostenta y no a territorios fijos. Con ello la España medieval es de contornos difusos y variables, muy diferente a la realidad estática y fija de la España actual.

Para el periodo que estudiamos, la creación literaria de los sistemas alfonsí y trastámara, la realidad política más dominante es la de la llamada España de los cinco reinos, configurada, con ligeras variantes, desde mediados del siglo XIII.

Conviven en la península cinco reinos diferentes y con ellos culturas (lengua vulgar / lengua de cultura: latín/ árabe) y literaturas diversas:

1. el reino de Portugal, con literatura en gallego-portugués;
2. el reino unificado de Castilla y León, con literatura en castellano y gallego-portugués;
3. el reino de Navarra, con literatura en castellano y provenzal;
4. el reino de Aragón, con literatura en catalán, provenzal y castellano;
5. y el reino de Granada con literatura en árabe.

La siguiente ilustración recoge su mapa.[1]



La España de los 5 reinos

[1] Tomada del portal *Arteguías*: https://www.arteguias.com/biografia/losreyescatolicos.htm

Es muy difícil seguir la evolución política y literaria de la Edad Media castellana sin tener un marco de referencias cronológicas. En la época, estas referencias venían dadas por los distintos reyes. Estos son los reyes castellanos del periodo que nos ocupa:

Sistema cultural alfonsí. Dinastía borgoñona:

- Alfonso VIII (1158-1214)
- Fernando III (1217-1252)
- Alfonso X (1252-1284)
- Sancho IV (1284-1295)
- Fernando IV (1295-1312)
- Alfonso XI (1312-1350)
- Pedro I (1350-1369)

Sistema cultural trastámara. Dinastía trastámara:

- Enrique II (1369-1379)
- Juan I (1379-1390)
- Enrique III (1390-1406)
- Juan II (1406-1454)
- Enrique IV (1454-1474)
- Reyes Católicos (1474-1516)
  - Isabel (1474-1504)
  - Juana (1504-…)

B. Una compleja realidad lingüística

Hay que tener en cuenta que en la cultura medieval existía un sistema de relaciones lingüísticas muy diferente al actual. Frente a la actual fragmentación lingüística de la cultura, con manifestaciones en todas las lenguas, en la Edad Media la cultura tiene su propio idioma igual a todo el Occidente cristiano: el latín. Ello propició que hubiese una cultura uniforme en todos los reinos, desde Polonia a Portugal, ya que se difundían los mismos contenidos en la misma lengua: el latín de las universidades y de la Iglesia. Esta cultura la tienen en cuenta los autores en lengua romance y genera géneros literarios, temas y motivos comunes en todas las literaturas vulgares de Occidente.

Las nacientes culturas romances o en lengua vulgar (Inglaterra, Alemania, etc.) convivían en un marco común en el que se cruzaban intensas relaciones creativas. Así, el provenzal (la langue d'oc) sirvió de lengua franca de la lírica cortés (y por ello propia de las cortes) en toda la Romania. Algo similar ocurrió con el franco o antiguo francés (la langue d'oil) que fue el vehículo y modelo de la épica tradicional de los cantares de gesta. El toscano (una dialecto italiano) servirá de cauce de difusión de la literatura alegórica (cuyo modelo fundamental será Dante) y de la renovación poética petrarquista. Estas relaciones permitieron una amplia influencia de estos modelos lilerarios sobre el resto de las literaturas en lengua vulgar.

En Castilla, el castellano, lengua creativa básica, convivirá con las influencias de las literaturas provenzal, francesa e italiana, al tiempo que tendrá una peculiar realidad lingüística. Junto al sistema de literatura culta del latín, la corte castellana tendrá hasta el siglo XV como lengua de la lírica culta al gallego-portugués. Por otra parte, el castellano irá absorbiendo la literatura que se realiza inicialmente en otros dialectos históricos que adoptarán como norma la desarrollada en el castellano alfonsí. Así ocurre con la literatura mozárabe, realizada en territorios de dominio árabe, como documentan las jarchas; con la literatura en leonés, como es el caso del debate de *Elena y María*; con la literatura en aragonés, que pudo tener en el maestre Juan Fernández de Heredia (1310 – 1396) su normalizador, pero que confluyó con la castellana tras la castellanización de las cortes aragonesas en el siglo XV. El contacto político, geográfico y cultural con el reino de Aragón facilitó un amplio comercio cultural entre el castellano y el catalán presente en múltiples influencias. Junto a ello, en Castilla hay contacto con unas importantes literaturas árabe y hebrea que se conocen de primera mano por la traducción que de estas culturas se hace al latín y al castellano desde el siglo XII, sirva de ejemplo la mal llamada Escuela de traductores de Toledo. Ello llevó a la existencia de una literatura aljamiada, en hebreo y en árabe, que transcribió en caracteres de sus alfabetos una literatura de contenido árabe o judío compuesta en castellano.

C. Una literatura recreada

En nuestro acercamiento a la literatura medieval desde la realidad del siglo XXI hemos de ser conscientes que en ella falta uno de los elementos básicos del concepto de literatura actual: la literariedad. En efecto, hoy el texto es literal e inamovible: "En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme…". Ese y no otro es el comienzo de *El Quijote*. Pero, cómo comienza el romance del prisionero: "Que

por mayo era por mayo" o "Por el mes era de mayo…". Y ¿qué texto es el que nos transmite más fielmente el *Libro de Alexandre* la copia P o la copia O? Porque ambas son distintas en parte de su texto y en su extensión. Estas preguntas no cabe hacerlas a la literatura medieval porque su literariedad es difusa, laxa… debido a sus formas y soportes de transmisión.

La literatura medieval fue básicamente una literatura oral. Bien de oralidad primaria, esto es, de soporte exclusivamente oral: se componía de memoria y se recitaba de memoria (los juglares); o bien de oralidad secundaria: se componía por escrito y se recitaba de memoria (la poesía cantada en las cortes). En ocasiones también existía una oralidad terciaria: se componía por escrito y se transmitía mediante la lectura en voz alta (el mester de clerecía o las crónicas medievales). Sea como fuere, la recepción básica de la literatura medieval siempre fue oral para sus receptores.

Por otra parte, toda la literatura medieval nos ha llegado a nosotros a través de la transmisión escrita. Esta transmisión técnicamente se hizo mediante la copia manuscrita, proceso que generó multitud de errores y diferencias. Por ello, hay obras cuya multiplicidad de copias nos hace muy difícil saber cómo pudo ser su original. Así ocurre, por ejemplo, con la *Estoria de España* de Alfonso X que fue continuamente copiada y recreada desde su composición inicial hasta la edición de Florián de Ocampo en 1541.

Esta forma de transmisión hace que sea necesario fijar los textos por parte de la crítica, mediante las herramientas que ofrece la crítica textual, para conocer lo más aproximadamente posible cómo fueron las versiones originales de los textos medievales que leemos. En cierta medida estamos siempre leyendo reconstrucciones críticas, propuestas de textos que en última instancia nunca sabemos cómo fueron realmente. Por ello, al estudiar la literatura medieval estamos entrando en un terreno cercano a la arqueología textual, recreando una y otra vez cuáles pudieron ser las intenciones y las propuestas creativas de los autores transmitidos, y traicionados, por sus copistas.

Ello hace imprescindible que trabajemos con ediciones críticas fiables, que propongan textos en los que la crítica textual ha ido eliminando multitud de errores de copia. Estas ediciones, además de ofrecernos un texto lo más correcto posible, nos acercan su realidad lingüística. Hemos de recordar que el castellano medieval ofrece unas diferencias fonéticas, morfosintácticas y léxicas que dificultan su lectura a un lector actual. Por ello, las ediciones críticas profusamente anotadas permiten que conozcamos de primera mano la realidad literaria de nuestra Edad Media que comenzamos a estudiar.

2. FUENTES PARA EL ESTUDIO DE LA LITERATURA MEDIEVAL

2.1. Fuentes primarias

A. Catálogos de manuscritos

Las fuentes primarias son aquellas fuentes documentales que aportan información original sin elaborar para nuestra información. En la historia literaria las fuentes primarias son las obras literarias objeto de nuestro estudio y aquellos documentos de la época que nos permiten documentar la transmisión y creación literaria.

En el caso de la literatura medieval los textos literarios nos han llegado a través de fuentes escritas en forma generalmente manuscrita. Por ello, necesitamos conocer el proceso de transmisión que han tenido los textos para llegar hasta nosotros. Actualmente, contamos con el *Diccionario Filológico de Literatura Medieval Española. Textos y transmisión*, dirigido por Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías (Madrid, Castalia, 2002). Este *Diccionario* nos informa de la transmisión que han tenido las obras medievales hasta la actualidad, salvo en el caso de los romances y la poesía cancioneril. Para conocer estos dos campos hemos de recurrir a otros catálogos.

La monumental obra de Brian Dutton, *Cancionero castellano del siglo XV*, (c.1360-1520) Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990-91, 7 vols.) nos informa del contenido de la mayoría de los cancioneros conservados en los que hay poesía castellana medieval. Antes de esta obra monumental, Dutton publicó, junto a Stephen Fleming, en dos volúmenes un *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo XV,* (Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982).

Don Ramón Menéndez Pidal inició el incompleto *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)* (ed. R. Menéndez Pidal y otros, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1957- 1985, 12 vols.) que pretende recoger la mayor parte de variantes testimoniadas de romances tradicionales. Esta labor recolectora ha quedado muy incompleta, a pesar de su amplitud. Diego Catalán ha publicado el *Romancero Pan-Hispánico. Catálogo General Descriptivo* (Madrid, Seminario Menéndez Pîdal-Gredos, 1983), parcialmente consultable en el *Archivo Digital del romancero* de la Fundación Menéndez Pidal[2]. De gran interés

2 http://www.fundacionramonmenendezpidal.org/archivodigital/index.php/users/login

es el proyecto *Pan-Hispanic Ballad Project (Proyecto sobre el Romancero pan-hispánico)* de la Universidad de Washington, consultable en la siguiente dirección:

– https://depts.washington.edu/hisprom/#

Contamos con una página web fundamental para localizar y conocer los distintos manuscritos que contienen obras medievales. Se trata de *PhiloBiblon, Bio-Biographical Database of Early Texts Produced in the Iberian Peninsula*:

– http://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/

Al final de la Edad Media la transmisión literaria sufrió una progresiva revolución tras la invención de la imprenta por Johannes Gutenberg hacia 1440. Los libros impresos antes de 1501 se denominan incunables, aunque por extensión (o con la denominación de postincunables) se suelen denominar así los libros impresos hasta 1520. El hispanista Frederick John Norton publicó *La imprenta en España 1501-1520. Edición anotada, con un nuevo "Índice de libros impresos en España, 1501-1520"* (reimpreso con prólogo y notas de J. Martín Abad, Madrid, Ollero & Ramos, 1997) estudiando y catalogando los principales incunables y postincunables castellanos. Completa su estudio el ejemplar catálogo del extremeño Antonio Rodríguez Moñino dedicado al estudio de los pliegos sueltos que difundieron en el siglo XVI parte de la poesía medieval: *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)* [edición corregida y actualizada por Arhur L.-F. Askins y Víctor Infantes, Madrid, Castalia, 1997]. Actualmente esta obra de Rodríguez Moñino ha sido ampliada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes con su *Suplemento al Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI) de Antonio Rodríguez-Moñino* (Ed. de Laura Puerto Moro, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2014).

Para localizar los ejemplares conservados en España de libros antiguos e incunables es de gran interés el *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español*, elaborado por el Ministerio de Educación español:

– http://catalogos.mecd.es/CCPB/cgi-ccpb/abnetopac/O12239/ID4615494b/NT1?ACC=101ç

B. Ediciones de textos

Si los catálogos bibliográficos de fuentes primarias son importantes, porque nos permiten conocer cómo y dónde se conservan los textos originales objeto de estudio en nuestra historia de la literatura medieval, es imprescindible leer los textos objeto de este estudio. Para ello, disponemos de un conjunto de ediciones críticas de los

textos medievales que nos permite leer textos científicamente fiables con el apoyo de anotaciones y estudios sobre su contenido, historia literaria y problemas lingüísticos.

Contamos con un conjunto de colecciones de textos, realizadas por varias editoriales, entre las que destacan las siguientes:

– *Biblioteca Castro,* edita (sin notas) textos muy depurados publicando la obra completa de autores españoles.
– *Biblioteca Crítica.* Barcelona, Crítica. Era la mejor colección existente. Iniciada bajo la dirección de Francisco Rico, lamentablemente ha dejado de realizarse quedando incompleta. Sus ediciones tienen dos estudios muy actualizados de las obras, un texto profusamente anotado y una completa bibliografía.
– *Biblioteca Clásica de la RAE (BCRAE)*. Viene a sustituir, bajo la dirección de Francisco Rico, el proyecto interrumpido en la editorial Crítica. En palabras de la propia RAE esta colección "presenta las obras fundamentales de la literatura española en ediciones críticas, con anotación completa y sistemática, y acompañadas de estudios, índices y otros materiales. La disposición de los contenidos hace que el lector pueda disfrutar del texto sin más, pero también tener a mano en el momento en que lo desee todos los elementos necesarios para profundizar en cualquier aspecto de la obra". A fecha de hoy, ofrece las mejores ediciones críticas.
– *Clásicos Castalia,* Madrid, Castalia. Muy amplia colección de textos editados con gran pulcritud filológica.
– *Clásicos Castellanos,* Madrid, Espasa-Calpe, desde 1910. Colección básica en el conocimiento de nuestros clásicos, hoy ya concluida. Progresivamente sus ediciones han ido siendo superadas por ediciones posteriores, aunque sigue teniendo fondos de gran interés.
– *Letras Hispánicas,* Madrid, Cátedra. Es la colección más difundida en las universidades y librerías españolas. Tiene ediciones fiables, aunque en ocasiones poco anotadas.

Junto a las ediciones en papel, poco a poco contamos con la posibilidad de consulta de textos en ediciones digitales. Varios son los portales que nos permiten un acceso irregular a los textos medievales castellanos. La irregularidad del acceso viene dada por la muy diferente calidad de estas ediciones: hay puras ediciones facsimilares (digitalización de manuscritos o incunables); hay reproducción de ediciones del siglo XIX o del XX sin notas ni textos cuidados; hay reproducción de excelentes ediciones

críticas sin notas; y también se realizan en ocasiones ediciones digitales con textos filológicamente muy precisos y con abundantres notas. Las principales páginas web de interés para conocer textos medievales castellanos son:

– *Parnaseo* (Textos Lemir): http://parnaseo.uv.es/
– *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:* http://cervantesvirtual.com/
– *Bibliotheca Augustana Hispanica:* http://www.hs-augsburg.de/~harsch/hispanica/Cronologia/s_crono.html

C. Antologías

Un último acceso fiable a textos medievales lo encontramos en las antologías. Este acceso textual es especialmente útil y necesario en la literatura medieval porque ofrece la posibilidad de ir acumulando una cultura textual básica sobre la mentalidad y la estética de la literatura medieval. Contamos con dos buenas antologías generales:

– Dennis P. Seniff, *Antología de la literatura hispánica medieval*, Madrid, Gredos, 1992. Muy buena selección de textos que permite una sintética visión de la literatura medieval castellana y su evolución.
– *Antología comentada de la literatura española*, dir. Andrés Amorós, Madrid, Castalia, 2012. Libro mixto que ofrece abundantes comentarios, con muchos datos de historia literaria. Ello hace que la lectura de los textos literarios quede en parte ocultada por la excelente información de historia literaria que aporta.

Junto a estas antologías generales, contamos con antologías de poesía, prosa y teatro medievales. La más antologada es la poesía medieval. Disponemos de dos antologías complementarias publicadas por la editorial Crítica que ofrecen un conjunto fundamental de textos medievales y unos estudios básicos para conocer nuestra literatura:

– *Poesía española 1. Edad Media: juglaría, clerecía y romancero*, ed. De Fernando Gómez Redondo, Barcelona, Crítica, 1996.
– *Poesía española 2: Edad Media: lírica y cancioneros*, ed. Vicenç Beltran, Barcelona, Crítica, 2002.

En una colección de libros de bolsillo con intención divulgativa, se han publicado dos buenas antologías de poesía medieval que, sin contar con suficientes notas, tienen unos excelentes estudios introductorios y una cuidada selección de textos:

– *Poesía medieval*, ed. Víctor de Lama, Barcelona, De bolsillo, 2002.
– *Romancero y lírica tradicional*, ed. Mª Teresa Barbadillo, Barcelona, De bolsillo, 2002.

Más difícil es encontrar antologías completas de la prosa medieval castellana. Contamos con la *Antología de la prosa medieval*, editada por Manuel Ariza y Ninfa Criado (Madrid, Biblioteca Nueva, 1998), que traza un amplio panorama de nuestra prosa con textos breves, bien seleccionados. Ha de completarse esta antología general con dos antologías dedicadas a los géneros narrativos de la Edad Media:

– *Cuento y novela en España 1: Edad Media,* ed. Mª Jesús Lacarra, Barcelona, Crítica, 1999.
– *Textos medievales de caballerías*, ed. José Mª Viña Liste, Madrid, Cátedra, 1993.

Las antologías de teatro medieval vienen publicando todo el teatro conservado anterior a Juan del Encina y, en ocasiones, algunas obras posteriores. De las excelentes ediciones que contamos seleccionamos dos por sus precisos estudios del teatro medieval y sus excelentes textos:

– *Teatro medieval,* ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 2009.
– *Teatro medieval*, ed. Ana Mª Álvarez Pellitero, Madrid, Espasa Calpe, 1990.

Estas antologías del teatro castellano se pueden complementar con una excelente antología del teatro litúrgico medieval en latín que se documenta en la Península Ibérica.:

– *Teatro medieval 1: El drama litúrgico*, ed. Eva Castro, Barcelona, Crítica, 1997.

2.2. Fuentes secundarias

A. Bibliografías generales

Las fuentes secundarias estudian, analizan o comentan los datos o textos de las fuentes primarias. A lo largo del tiempo han crecido enormemente y para su manejo han surgido bibliografías que las catalogan y clasifican. En el caso de la literatura española es fundamental la labor realizada por José Simón Díaz, compilada en su monumental e incompleta *Bibliografía de la literatura hispánica* (Madrid, CSIC, 1950 y ss. 16 vols). En lo referente a la Edad Media su bibliografía se completó en su tomo II (1986, tercera edición actualizada). A partir de 1980 esta bibliografía se fue actualizando anualmente en la versión informática a cargo de Mª del Carmen Simón Palmer, quien cedió los derechos a ProQuest en 2012.[3]

[3] *Bibliografía de la Literatura Española*, ProQuest, base de datos consultable en la Biblioteca de la UEx.

En el caso de la literatura medieval, y también desde 1980, contamos con la bibliografía acumulada por la Asociación Hispánica de Literatura Medieval publicada en su *Boletín Bibliográfico* y actualmente recogida en su versión en línea:

– http://www.ahlmboletin.es/buscador/firstsearch.asp

Este *Boletín* de acceso informático es fundamental porque no solo recoge todas las novedades bibliográficas que vienen produciéndose en los estudios medievales, sino que comenta cada uno de los estudios indicando la utilidad y el contenido que tienen para el estudio de la literatura medieval hispánica.

En plena era digital es obligado hacer referencia a un portal que recoge de manera crítica y selectiva los distintos contenidos sobre lengua y literatura españolas disponibles en la red. Se trata del portal *LITESNET y LITHISPANET: Portal de acceso a recursos de Literatura Española e Hispanoamericana en Internet:*

– http://www.fuesp.com/litnet/inicio.php

Con exclusiva atención a la literatura medieval contamos con un excelente portal debido a la profesora mejicana Lillian von der Walde Mohedo *Hispanomedievalismo:*

– http://www.waldemoheno.net/recursos.html

Desde hace años el profesor Gaspar Garrote Bernal viene publicando una serie de artículos que elaboran una bibliografía electrónica sobre la historia de la literatura española. En lo referente a la literatura medieval son de interés sus entregas:

– "Español en Red 4.0: e-bibliografía de fuentes para la exploración de la literatura española", *Analecta Malacitana Electrónica* 25 (2008).

– "Español en Red 4.1: e-bibliografía sobre crítica textual aplicada a la literatura española", *Analecta Malacitana Electrónica* 33 (2012).

– "Español en Red 4.2: e-bibliografía para una historia virtual de la literatura española", *Analecta Malacitana Electrónica* 35 (2013).

– "Español en Red 6.0: e-bibliografía sobre el mester de clerecía", *Analecta Malacitana Electrónic* 27 (2009).

– "Español en Red 8.0: e-bibliografía y esquema para una historia de la literatura erótica (o sexual) española", *Analecta Malacitana Electrónica* 29 (2010).

Las actuales herramientas informáticas nos ofrecen en el portal de Dialnet (https://dialnet.unirioja.es/) la posibilidad de buscar artículos, e incluso monografías o tesis doctorales, disponibles en formato electrónico para su consulta (generalmente en formato pdf). Esta herramienta es muy útil por la facilidad de su acceso. A ello hay

que añadir las páginas de obra o autor dedicadas a la literatura medieval en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (y que iremos señalando en la orientación bibliográfica de los temas correspondientes). En estas páginas se ofrecen una presentación general del autor o de la obra, ediciones de las mismas y estudios de especialistas de gran interés.

B. Manuales introductorios

El estudio de la historia de la literatura medieval ofrece unos problemas específicos que han sido tratados por Alan Deyermond (2004) en su artículo "¿Es posible escribir la historia de la literatura medieval española?". No obstante esta dificultad, son múltiples los trabajos críticos que analizan nuestra literatura de la Edad Media. Esta riqueza hace imprescindible escalonar el acceso al estudio de la literatura medieval castellana comenzando por algunas obras introductorias que nos permitan ir configurando una base sólida de conocimientos sobre la que asentar posteriores ampliaciones y profundizaciones en la materia. ¿Qué obras introductorias podemos utilizar?

La mejor introducción de la que disponemos para el estudio de la literatura medieval es el extraordinario manual de Francisco López Estrada *Introducción a la literatura medieval española* (Madrid, Gredos, 1983, 5ª edición). Esta obra fundamental lamentablemente solo podemos consultarla en bibliotecas porque ha dejado de imprimirse y está agotada.

A pesar de su antigüedad (casi solo perceptible en su estudio del teatro medieval), sigue siendo una excelente introducción a los estudios de nuestra Edad Media el volumen primero de la *Historia de la literatura española,* dirigida por R. O. Jones. Esta *Historia* dedica su primer volumen a la Edad Media y en él ofrece Alan Deyermond un preciso panorama introductorio de la literatura castellana medieval (Barcelona, Ariel, 1973, con varias ediciones posteriores que actualizan la bibliografía y algún contenido en notas, manteniendo la obra plenamente vigente).

Este panorama introductorio puede ampliarse con los volúmenes correspondientes a la Edad Media de la *Historia y crítica de la Literatura Hispánica*, dirigida por J. I. Ferreras. (Madrid, Taurus, 1987-1990, 36 volúmenes). De este interesante panorama literario realizado con monografías específicas nos interesan las siguientes:

- Carlos Alvar y Ángel Gómez, *La poesía lírica medieval.* (Madrid, Taurus, 1987)
- Carlos Alvar y Ángel Gómez Moreno, *La poesía épica y de clerecía medievales* (Madrid, Taurus, 1988)

– Carlos Alvar, Ángel Gómez Moreno y Fernando Gómez Redondo, *La prosa y el teatro en la Edad Media*. (Madrid, Taurus, 1991)

Por último hay tres estudios de interés para enmarcar el estudio de nuestra literatura medieval. En primer lugar el marco romántico en el que se produce la literatura medieval, con intensas interrelaciones entre las literaturas de las distintas lenguas romances, puede estudiarse en el manual introductorio de Alberto Varvaro, *Literatura románica occidental* (Barcelona, Ariel, 1983). En segundo lugar, el artículo de Carlos Alvar, "Literatura española medieval, literatura europea" (2012) analiza la literatura castellana en el marco de la literatura románica. En tercer lugar, el estudio de la literatura medieval hace imprescindible tener unos conocimientos generales de métrica y específicos de métrica medieval. Estos últimos pueden adquirirse con la lectura de una breve antología editada por Francisco López Estrada y por María Teresa López García-Berdoy titulada *Poesía castellana de la Edad Media* (Madrid, Taurus, 1991). Esta antología, que actualiza una anterior de Francisco López Estrada, en realidad es un conjunto de poemas comentados casi exclusivamente desde el punto de vista de su versificación, por lo que introducen claramente en las peculiaridades de la métrica medieval.

C. Panoramas de Historia de la literatura

Hay otro amplio conjunto de historias de la literatura que profundizan en el estudio de la literatura medieval ofreciendo amplios panoramas de su producción. Vamos a seleccionar aquellas que ofrecen un valor complementario específico a la formación básica que hemos señalado en las obras anteriores:

– Alborg J. L., *Historia de la Literatura Española, Tomo I. Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Gredos, 1980, 2ª ed.

  Esta obra reseña todos los estudios críticos realizados hasta la fecha de su producción. Con ello permite conocer qué ha dicho la crítica sobre la literatura medieval española hasta 1980.

– *Historia y crítica de la literatura española,* dir. F. Rico.

  · *I. La Edad Media*, ed. Aland Deyermond,, Barcelona, Crítica, 1980

  · *1/1 Edad Media: Primer Suplemento,*ed. Aland Deyermond, Barcelona, Crítica, 1991.

  En ambas entregas se reseñan los estudios realizados por la crítica sobre la literatura medieval y se seleccionan fragmentos de los estudios principales. Completan y actualizan con ello la erudita labor de Alborg.

– *Historia de la literatura española*, coord. F. Meregelli, Madrid, Cátedra, 1990.

  Esta historia basada en el hispanismo italiano ofrece la utilidad de periodizar la literatura medieval según sus reinados, con lo que se realizan unos cortes cronológicos a los que no estamos acostumbrados en el estudio medieval. Normalmente estudiamos la literatura medieval con unos cortes temporales panorámicos que distorsionan a menudo la realidad histórica de las producciones literarias medievales. Esta obra corrige ese desenfoque crítico.

– Mª Jes*ús Laca*rra y Juan Manuel Cacho Blecua, *Historia de la literatura española*, *1. Entre oralidad y escritura. La Edad Media,* dir. Jose Carlos Mainer, Barcelona, Crítica, 2012.

  Esta última historia ofrece, además de su novedad, un panorama muy amplio de la historia literaria, de la sociología literaria y de las poéticas medievales, complementando su estudio con una antología de textos que documentan la cultura y las formas de componer y de difundir la literatura en la Edad Media.

Junto a estas historias de la literatura, contamos con importantes historias de los géneros literarios medievales con la excepción de la poesía medieval. Curiosamente, el género más estudiado de nuestra Edad Media no cuenta con una historia general detallada, como sí cuentan la prosa y el teatro. De estudios de conjunto sobre la poesía, más allá de los ya reseñados, contamos con una reciente *Historia de la métrica medieval castellana*, dirigida por Fernando Gómez Redondo (San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016) que, desde la forma métrica –y con una precisión técnica muy profunda–, viene a trazar un sistemático panorama de la evolución poética medieval.

También a Fernando Gómez Redondo, esta vez como autor único, debemos una impresionante y completa historia de la prosa medieval castellana en seis volúmenes, publicada por la editoria Cátedra. En ella se atienden con detalle y de forma exhaustiva todas las obras en prosa conocidas desde el origen del idioma hasta el Reinado de los Reyes Católicos:

– Gómez Redondo, F., *Historia de la prosa medieval*, Madrid, Cátedra. 1998-2007, 4 vols.

– Gómez Redondo, F., *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: El umbral del Renacimiento*, Madrid, Cátedra, 2012, 2 vols.

En cuanto al teatro medieval, contamos con diversos estudios históricos monográficos, entre los que destaca el panorama de Ángel Gómez Moreno *El teatro medieval*

castellano en su marco románico (Madrid, Taurus, 1991), y con importantes capítulos dentro de historias del teatro. De estas últimas seleccionamos dos:

– R. Surtz, "El teatro en la Edad Media", en *Historia del teatro en España*, dir. J. Mª Díez Borque, Madrid, Taurus, 1990, vol. I, págs.. 61-154.

  Buen panorama introductorio del concepto, las obras y las formas de representación y teatralidad de la Edad Media.

– *Historia del teatro español. I, De la Edad Media a los Siglos de Oro*, dir. J. Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003. Interesa la "Primera Parte: Edad Media-Siglo XV", págs. 35-238.

  Monumental historia en la que diversos especialistas atienden al arte escénico, la teoría teatral, a las obra y autores, a la transmisión y recepción y al teatro en otras lenguas, con un panorama crítico autualizado y una completa bibliografía.

D. Historias literarias específicas

Sin atender panorámicamente a toda la producción medieval, bien sea con enfoque general o centrado en un género, tenemos un amplio conjunto de monografías que estudian diversos problemas críticos de la literatura medieval poco atendidos en las historias panorámicas anteriores.

Un grupo de estudios complementan la geografía literaria de la Edad Media que en el caso de la literatura española se centra excesivamente en Castilla. Carlos Alvar ha cuestionado el carácter unitario de la literatura medieval en su trabajo "Geografía e historia literaria" (2007), ofreciendo una nueva perspectiva geográfica e histórica para su estudio. Antonio Pérez de Lasheras ha realizado un panorama de la historia literaria medieval realizado desde el reino de Aragón, y no desde el castellano como suele hacer el enfoque canónico: *La literatura del reino de Aragón hasta el siglo XVI* (Zaragoza, Ibercaja, 2003).

La cronología de la literatura española ha sido compilada por un equipo dirigido por Darío Villanueva y publicada por la editorial Cátedra. Su primer volumen realizado por José María Viña Liste se dedica a la *Cronología de la Literatura Española.I. Edad Media* (Madrid, Cátedra, 1999). En él se listan, desde distintos criterios, las obras y autores conocidos de la literatura medieval atendiendo a las fechas establecidas por la crítica. Con ello se traza un conjunto de referencias cronológicas de la literatura medieval al que no estamos acostumbrados y que ilustra el acercamiento clásico (el estudio por géneros agrupados en amplios periodos temporales) con nuevos puntos de vista.

Los dos modelos culturales medievales, el alfonsí y el trastámara, han sido objeto de sendas monografías que historian la producción cultural de sus dos momentos cumbre. El modelo alfonsí cuenta con la obra de H. Salvador Martínez Santamarta, *El humanismo medieval y Alfonso X. Ensayo sobre los orígenes del humanismo vernáculo* (Madrid, Polifemo, 2016, de la que ofrece una síntesis en 2018). La revisión del sistema cultural alfonsí denominada molinismo por la crítica ha sido atendida por Fernando Gómez Redondo en su síntesis "El molinismo: un sistema de pensamiento letrado (1284-1350)" [2012b]. El modelo trastámara, desarrollado en el siglo XV, ha sido atendido por Ana Mª Gómez-Bravo en su trabajo "El espacio de la escritura: sobre la localización de la actividad cultural en la España y el Portugal del Cuatrocientos " (2005). La importancia del mecenazgo regio la subraya Isabel Beceiro en su artículo "Poder regio y mecenazgo en el Occidente peninsular: las reinas e infantas de las dinastías Trastamara y Avís " (2016). La madurez del modelo alcanzada con la reina Isabel ha sido estudiada por Nicasio Salvador Miguel en su monografía *Isabel la Católica. Educación, mecenazgo y entorno literario* (Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008).

Estudios literarios de periodos concretos se han realizado sobre el oscuro siglo XIV (Francisco Bautista, 2008) y sobre los reinados de Fernando IV (Leonardo Funes, 2014) y de los Reyes Católicos (monografía dirigida por Nicasio Salvador Miguel: *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, Iberoamericana-Universidad de Navarra, 2008; y estudio de Miguel Ángel Pérez Priego sobre *El Príncipe don Juan, heredero de los Reyes Católicos, y la literatura de su época,* Madrid, UNED, 1997). Vicente Beltrán analiza el canon literario establecido a finales del siglo XV en su estudio "*La muerte* y los vivos: Francisco De Ávila y el canon poético de 1500" (2003).

En los últimos tiempos ha tenido un gran interés crítico el estudio de la literatura creada por mujeres. A ella ha dedicado una antología crítica Mª del Mar Cortés Timoner: *Las primeras escritoras en lengua castellana* (Barcelona, Edicions i Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2015). Por su parte Covadonga Valdaliso Casanova (2013) ha estudiado las particularidades de la autoría femenina en algunas escritoras castellanas del XV.

La presencia medieval en la literatura contemporánea ha sido atendida por Miguel Ángel Pérez Priego en su trabajo "Poetas de la Edad Media y poetas contemporáneos" (2006).

A estos estudios parciales vienen a sumarse los distintos contenidos bibliográficos del portal filológico *Parnaseo* de la Universidad de Valencia (http://parnaseo.uv.es/).

En él, además de ediciones digitales (sobre todo del Siglo de Oro), contamos con diferentes contenidos de gran interés para el estudio de la literatura medieval:

– *Aul@medieval*: http://parnaseo.uv.es/@Medieval.html. Incluye abundantes enlaces sobre literatura medieval y una colección de textos y monografías sobre obras y auotres medievales en progresivo crecimiento.
– Revistas electrónicas (o digitalizadas) sobre literatura medieval: *Memorabilia* (http://parnaseo.uv.es/memorabilia.htm) que atiende a la literatura sapiencial; *Celestinesca* (http://parnaseo.uv.es/celestinesca.htm) que recoge estudios sobre *La Celestina* y su época; *Lemir* (http://parnaseo.uv.es/lemir.htm) que atiende de forma general a la literatura medieval y renacentista; *Tirant,* sobre literatura caballeresca (http://parnaseo.uv.es/tirant.htm); y la *Revista de cancioneros impresos y manuscritos* (http://www.cancioneros.org/rcim/index.aspx).
– *Storyca* Página sobre la presencia de la Edad Media en la cultura actual (http://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/aM_es/StorycaWeb/).
– Varias páginas de proyectos de investigación, de las que destaca *CIM. Cancioneros impresos y manuscritos* (http://parnaseo.uv.es/CIM.html).

E. Revistas

Los estudios críticos de literatura medieval continúan ampliándose día a día. De las principales novedades críticas se da cuenta de manera total o parcial a través de las revistas científicas. Encontramos en ellas revistas filológicas que, entre muchos artículos y temas, incluyen algún artículo dedicado a la literatura medieval. Destacan en este tipo de publicaciones la *Revista de Filolog*ía E*spañola*, decana de nuestras revistas filológicas al ser fundada por Menéndez Pidal en 1914, y la *Nueva Revista de Filología Hispánica,* fundada en 1947 y publicada actualmente por el Colegio de México. Junto a ella hemos de mencionar la *Revista de Literatura*, publicada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), máximo organismo investigador de España. Hay otras revistas del hispanismo internacional de gran interés, sobre todo destacan el *Bulletin Hispanique* y la *Hispanic Review,* revistas de gran prestigio internacional. Junto a ellas hay muchas revistas universitarias en las que las diferentes universidades difunden sus producciones científicas, entre ellas goza de prestigio el *Anuario de Estudios Filológicos* que publica nuestra Universidad.

Más interés para el estudio de la literatura medieval ofrecen las diversas revistas dedicadas al estudio de la literatura medieval en general y de la nuestra en particular. Entre ellas seleccionamos por su interés:

– *Anuario de Estudios Medievales.*

Investiga múltiples aspectos históricos de la Edad Media, entre ellos los literarios. La publica el CSIC y actualmente está totalmente digitalizada: http://estudiosmedievales.revistas.csic.es/index.php/estudiosmedievales

– *Atalaya*

Es una revista de estudios románicos que incluye literatura castellana a menudo. La publica la Universidad de Lyon y tiene digitalizados todos sus números: http://atalaya.revues.org/

– *Celestinesca*

Revista básica en los estudios de *La Celestina* y del teatro medieval y otros aspectos culturales. Actualmente está totalmente digitalizada y es responsabilidad del grupo de investigación *Parnaseo* de la Universidad de Valencia: http://parnaseo.uv.es/celestinesca.htm

– *eHumanista*: http://www.ehumanista.ucsb.edu/home

Revista digital publicada por la Universidad de Santa Bárbara California que atiende a estudios de la literatura y la cultura medieval y renacentista de España y Portugal.

– *Incipit*

Revista argentina publicada por el SECRIT (Seminario de Edición y Crítica Textual) publica artículos fundamentales sobre problemas de transmisión en la Edad Media.

– *La Coronica*

Revista de gran prestigio publicada por el MLA Forum, LLC Medieval Ibérica. Publica estudios sobre la literatura medieval hispánica y sobre su cultura.

– *Revista de Literatura Medieval*

Publicada por la Universidad de Alcalá desde 1989 es la principal revista en español dedicada monográficamente al estudio de la literatura de la Edad Media hispánica.

– *Revista de Poética Medieval*

También publicada por la Universidad de Alcalá complementa desde 1997 los estudios sobre literatura medieval hispánica, atendiendo en este caso a problemas específicos de poética y de reflexión teórica y crítica.

2.3. Estudios complementarios

A. Historia medieval

La historia de la España medieval puede conocerse en una apretada síntesis de Bernard F. Reilly, *Las Españas medievales* (Barcelona, Península, 1996) o desde el breve panorama de Gabriel Jackson, *Introducción a la España medieval* (Madrid, Alianza, 1974). La historia de la reconquista, que articula la construcción política de la España cristiana, la traza Derek W. Lomax (*La Reconquista*, Barcelona, Crítica, 1984). El desarrollo de los reinos cristianos lo despliega Miguel Ángel Landero Quesada en su libro *La formación medieval de España* (Madrid, Alianza, 2014). David Nogales sintetiza la política medieval en las "Coronas de Castilla y Aragón: línea sucesoria y mapa político" (2013).

La interpretación cultural de esta historia da pie a dos tesis antagónicas, objeto de un amplia polémica intelectual entre Américo Castro y Sánchez Albornoz. Américo Castro defendía el carácter híbrido de la cultura castellana al fundirse en ella los elementos románicos con los semíticos debidos a la asimilación de elementos árabes y, sobre todo, judíos. Sus tesis se defienden en *España en su historia* (publicado en 1948 y reimpreso en Barcelona, Crítica, 1984). Claudio Sánchez Albornoz, por el contrario, en su *España: Un enigma histórico* (publicada en Buenos Aires en 1957, reeditada por la editorial Edhasa, Barcelona, en 2000) defiende el carácter propio y original (y con ello romano, gótico y latino) del ser castellano que manifiesta su originalidad en la Reconquista y en la posterior conquista de América.

La sociedad medieval y su estructura puede profundizarse en el artículo de Ricardo Izquierdo (1998). En la Edad Media la Iglesia fue fundamental en la transmisión y concepción del saber. Una sintética visión de la Iglesia medieval la ofrece Miguel Ángel Ladero Quesada en *Católica y latina. La cristiandad occidental entre los siglos IV y XVII* (Madrid, Arco Libros, 2000). El breve libro de Justin Clegg, *La Iglesia Medieval en los Manuscritos*, (London – Madrid, British Library - AyN Ediciones, 2006) ilumina de forma gráfica la jerarquía y la vida eclesial del medievo.

Sobre la nobleza medieval, contamos con los panoramas de Marie-Claude Gerbet, *Las noblezas españolas en la Edad Media. Siglos XI-XV* (Madrid, Alianza Editorial, 1997) y de Isabel Beceiro Pita y Ricardo Córdoba de la Llave, *Parentesco, Poder y Mentalidad. La Nobleza Castellana (siglos XII-XV)* [Madrid, CSIC, 1990]. Antonio Franco Silva atiende a las ideas políticas nobiliarias de la Baja Edad Media: *Los discursos políticos de la nobleza castellana en el siglo XV* (2013). Su estructura como

clase social la traza la monografía de Jesús Rodríguez Velasco, *Ciudadanía, soberanía monárquica y caballería: poética del orden de caballería* (2009).

B. Cultura medieval

La miscelánea *Introducción a la cultura medieval*, dirigida por Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña (México, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México, 2006) es una imprescindible puerta de entrada al conocimiento de la cultura medieval. A ella cabe añadir la amplia bibliografía comentada debida a Aurelio González que recoge 1115 estudios sobre diversos aspectos culturales:

– González A., *Bibliografía descriptiva básica de la cultura medieval*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

Una sintética visión general de la cultura medieval puede obtenerse con la lectura del libro de Johannes Bühler, *La cultura en la Edad Media* (Barcelona, Círculo latino, 2005). Esta visión ha de complementarse con el libro de Régin Pernoud, *Para acabar con la Edad Media* (Barcelona, Oñaeta, 1998) que deshace múltiples prejuicios sobre el concepto de la Edad Media y su cultura. Para conocer los ámbitos culturales hispánicos es muy útil consultar la obra de Horacio Santiago-Otero, *La cultura en la Edad Media hispana (1100-1470)* (Lisboa, Ed. Colibrí, 1996). Junto a ellos, cabe la consulta de los clásicos panoramas ofrecidos por Jacques Le Goff (*La civilización del Occidente medieval*, Barcelona, Paidós, 1999) y Clive Staples Lewis (*La imagen del mundo. Introducción a la literatura medieval y renacentista*, Barcelona, Península, 1997), que han sido recientemente complementados por Jérôme Baschet (*La civilización feudal. Europa del año mil a la colonización de América*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009).

Toda la Edad Media occidental tiene un fondo cultural latino fundamental que fue magistralmente estudiado por Ernst Robert Curtius en su imprescindible *Literatura europea y Edad Media Latina* (Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976), cuya presencia en la Edad Media castellana rastrea la monografía de Francisco Crosas *De enanos y gigantes. Tradición clásica en la cultura medieval hispánica* (2010). El panorama básico de esta cultura lo trazó Jacques Paul en su *Historia intelectual del Occidente medieval* (Madrid, Cátedra, 2003). La importancia de Ovidio en este legado la determinan Jose Luis Canet en su estudio "Literatura ovidiana (*Ars Amandi y Reprobatio amoris*) en la educación medieval" (2004) y Marién Breva en su monografía *Ovidio y sus heroínas. De la Antigüedad al Medievo castellano* (Valencia,

Institució Alfons el Magnànim, 2014). La importancia gramatical y retórica de esta formación culta la señala Ana Calvo Revilla en su estudio "Evolución de los estudios gramaticales desde la Antigüedad a la Edad Media: relaciones con la retórica" (2005).

Esta cultura mediolatina occidental fue difundida por los clérigos medievales historiados por Jacques Le Goff en su obra *Los Intelectuales en la Edad Media* (Barcelona, Gedisa, 1996). El concepto de ciencia y su clasificación en la Edad Media ha sido atendido por Helmut Jacobs en su monografía *Divisiones Philosophiae. Clasificaciones españolas de las artes y las ciencias en la Edad Media y el Siglo de Oro* (Madrid, Iberoamericana, 2002). Horacio Santiago-Otero y José Mª Soto Rábanos (1995) sintetizan en su artículo, "Los saberes y su transmisión en la Península Ibérica (1200-1470), los procesos de transmisión del saber en Castilla, al tiempo que Amaia Arizaleta (2007) dedica un trabajo al nacimiento de estos intelectuales en Castilla: "La alianza de clerecía y monarquía (Castilla, 1157-1230)". A la figura marginal del goliardo, clérigo tabernario vinculado al mundo escolar, le dedica un artículo Ana Arranz Guzmán ("De los goliardos a los clérigos *falsos*", 2012).

La Edad Media irá desarrollando una progresiva cultura nobiliaria que cristaliza en la cultura caballeresca retratada magistralmente por Johan Huizinga en *El otoño de la Edad Media* (Madrid, Alianza Universidad, 1984, 6ª ed.) y presentada en breve síntesis por Carlos Heusch (2010) en su artículo "La caballería de ayer y la de hoy. El sueño latino de algunos caballeros letrados del siglo XV". Dicha cultura ha sido atendida en España por José Antonio Maravall en su trabajo "La *cortesía* como saber en la Edad Media" (1967) y en la monografía de Jesús D. Rodríguez Velasco, *El debate sobre la caballería en el siglo XV. La tratadística caballeresca castellana en su marco europeo*, (Junta de Castilla y León Consejería de Educación y Cultura, 1996).

Eduardo Aznar nos introduce al mundo cotidiano y real de la vida medieval en su monografía *Vivir en la Edad Media* (Madrid, Arco Libros, 1999); su síntesis se amplía con el estudio que sobre diversos ámbitos de la vida medieval ofrece la obra coordinada por Mª Milagros Rivera Garretas, *Las relaciones en la historia de la Europa medieval* (Valencia, Tirant lo Blanc, 2006). La importancia de la fiesta en la vida medieval, y las diferentes producciones cultural que a ella se vinculan, las señala Miguel Ángel Ladero Quesada en su monografía *Las fiestas en la cultura medieval* (2004). Julio Valdeón atiende en *Judíos y conversos en la Castilla medieval* (Universidad de Valladolid, 2000) la peculiar presencia hebrea en la cultura y la historia de la Edad Media. La introducción a la cultura sefardí la realiza Paloma Díaz-Mas (*Los sefardíes. Historia, lengua y cultura*, Barcelona, Ríopiedras, 2006). En cuanto a la

cultura hispano-árabe, contamos con la revisión crítica que realiza Titus Burckhardt (*La civilización hispano-árabe*, Madrid, Alianza, 1999) y con la importancia de sus traducciones en la Castilla medieval trazada por Clara Foz (*El traductor, la Iglesia y el rey. La traducción en España en los siglos XII y XIII*, Barcelona, Gedisa, 2000). Julio César Santoyo aborda el panorama general de la traducción medieval en su monografía, *La traducción medieval en la Península Ibérica* (Universidad de León 2006).

C. Creación, transmisión y lengua en la Edad Media

Carmen Marimón Llorca analiza el sistema de la comunicación medieval en su monografía *Los elementos de la comunicación en la literatura castellana medieval* (Universidad de Alicante, 1999). Un aspecto fundamental de la cultura medieval es su oralidad. Paul Zumthor la estudia en sus libros *La letra y la voz de la "literatura" medieval* (Madrid, Cátedra, 1987) y *La poesía y la voz en la civilización medieval* (Madrid, Abada Editores, 2006). El difusor profesional de esta literatural oral, el juglar, tiene trazado un panorama ejemplar por parte de Ramón Menéndez Pidal en *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas* (Madrid, Espasa Calpe, 1991, 9ª ed. ampliada). Sintéticamente cabe acercarse a la figura del juglar desde el trabajo de Eukene Lacarra ("Espectáculos de la voz y la palabra. Juglares y afines", 1999).

La literatura culta romance tuvo en las retóricas y poéticas latinas su modelo creativo. James J. Murphy (1986) traza un panorama completo de la teoría retórica medieval atendiendo a sus principales artes, sintetizado en el artículo de Mª Nieves Muñoz ("Retórica y poética desde la Antigüedad a la Edad Media", 2006). Los trabajos de Charles Faulhaber (1973, 1977) informan del conocimiento que de estas artes se pudo tener en Castilla y Antonio Cortijo ofrece ejemplos de su aplicación a la literatura medieval castellana (2016). Las poéticas y retóricas propiamente castellanas han sido estudiadas en el periodo alfonsí por parte de Jesús Montoya en una monografía fundamental, *La norma retórica en tiempos de Alfonso X* (1994) y en un artículo de síntesis (2006). Antonio Salvador Plans ha trazado la evolución retórica a finales del periodo alfonsí en su trabajo "La retórica de la palabra en el tránsito del XIII al XIV" (2009). Fernando Gómez Redondo (2000) ofrece un panorama fundamental de las poéticas romances, especialmente del XV. José Domínguez Caparrós (1993) precisa los procesos de la interpretación medieval. El artículo de Francisco López Estrada (1983) ofrece una básica clasificación de los géneros medievales.

Margit Frenk (1991) diseña los canales orales de difusión en su trabajo "Los espacios de la voz". Pedro Sánchez-Prieto ("Para una historia de la escritura castellana",

1998) y Víctor Infantes ("1492: Una cultura entre el libro y el lector", 1993) trazan la historia del soporte escrito. La breve monografía de José Manuel Fradejas Rueda, *Introducción a la edición de textos medievales castellanos* (Madrid, UNED, 1991) explica con claridad cómo es el libro medieval castellano y cómo puede editarse. La lectura medieval puede estudiarse desde la *Historia de la lectura en el mundo occidental* (Madrid, Taurus, 1997) y en el conjunto de estudios de Isabel Beceiro titulado *Libros, lectores y bibliotecas en la España medieval* (Murcia, Nausícaä Edición, 2007). María Isabel del Val Valdivieso atiende al papel de la mujer en la difusión de la literatura en la Edad Media ("Del analfabetismo a la autoría: las mujeres en la Edad Media, 2006) y Vicente Beltrán traza los canales de difusión de la literatura cortés ("Los usuarios de los cancioneros", 2003b).

La necesaria reconstrucción crítica que de los textos medievales hace la ecdótica o crítica textual se justifica en el artículo de Pedro Sánchez-Prieto "Difusión vs. transmisión en la historia de los textos medievales" (2007). Los métodos y terminología propios de la crítica textual se explican con bevedad y claridad por parte de Alberto Blecua, quien determina sus fases en el resumen que se incluye en el manual de F. Brioschi y C. di Girolamo, *Introducción al estudio de la literatura* (Barcelona, Ariel, 1988), y por Antonia Víñez Sánchez, quien revisa los principales métodos utilizados por la ecdótica ("Aproximación al texto medieval: la edición crítica virtual", 2013).

Las peculiaridades de la lengua medieval pueden comenzar a conocerse en los capítulos correspondientes de la *Historia de la lengua española* de Rafael Lapesa (Madrid, Gredos, 1980, 8ª ed.) y profundizándose en las páginas que a la Edad Media le dedica la *Historia de la lengua española* coordinada por Rafael Cano Aguilar (Barcelona, Ariel, 2004). El artículo de Robert A. MacDonald ("El cambio del latín al romance en la cancillería real de Castilla", 1997) explica el proceso de constitución del castellano como norma lingüística. Francisco Pla en su monografía *Letra y voz de los Poetas en la Edad Media castellana* (2014) señala las diferencias lingüísticas de las etapas alfonsí y trastámara. El léxico medieval puede aclararse con consultas al *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* de Joan Coromines (Madrid, Círculo de Lectores, 2008, 3ª ed.), al *Diccionario medieval español* de Martín Alonso (Universidad Pontificia de Salamanca, 1986) y al *Diccionario de la prosa castellana de Alfonso X* (editado por Lloyd Kasten y John Nitti, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2002). Ana Isabel Carrasco Manchado (2011) orienta sobre la utilización de los corpus textuales informatizados, en especial sobre el uso del CORDE (*Corpus del Español*) de la Real Academia de la Lengua de gran utilidad para el conocimiento del léxico medieval.

TEMA II
ORÍGENES ORALES DE LA LITERATURA MEDIEVAL

1. LÍRICA TRADICIONAL PRIMITIVA

1.1. El origen de la lírica castellana

A. El origen de la lírica románica

Hace años era tópico de los estudios de literatura medieval la polémica sobre el origen de la lírica románica. Documentalmente la primera lírica que podía testimoniarse era la lírica provenzal que existía desde el siglo XII y que posteriormente de forma directa e indirecta (en gallego-portugués, italiano, alemán…) fue difundiéndose a todo el Occidente cristiano (la poesía gallego-portuguesa, la escuela siciliana, los minnesänger alemanes;…).

De forma paralela, en latín existía una poesía goliádica, de carácter satírico y burlesco, escrita en versos rimados con temas como el vino, el amor, la taberna, el juego, la pobreza, el aburrimiento del estudio, la crítica social o la parodia de la liturgia. Esta poesía dominó los siglos XII y XIII, dejando como máxima muestra los *Carmina burana* recogidos en 1225. Con fines litúrgicos también se desarrolló una lírica que en el siglo XI había dado cabida a temas seculares, como la alegría de la primavera, y a diversas formas métricas que aparecerán posteriormente en la poesía romance.

Aunque se advierten técnicas y modelos compartidos entre la poesía provenzal y la mediolatina y entre ambas y la poesía lírica de naturaleza folclórica de la Europa medieval, no cabe pensar en una relación directa que haga nacer a la lírica tradicional europea de estas dos formas poéticas cultas: la cortesana provenzal o la mediolatina. ¿De dónde procede pues la lírica tradicional romance?

Desde el comienzo de los tiempos la literatura ha nacido con forma lírica: canciones que acompañaban a danzas rituales se han dado en todas las sociedades como origen de la expresión literaria. Esta presencia social del canto funcional en la vida comunitaria no se ha interrumpido a lo largo de la evolución de una sociedad. Al

cambiar el idioma, cambia la lírica con él. Por ello, las tradiciones de poesía popular latinas evolucionaron con los idiomas y fueron creando un fondo original de poesía folclórica tradicional, con una base común en toda la Romania. El testimonio de esta evolución lo ofrecieron las jarchas cuando fueron publicadas por Samuel Stern en 1948. Estos poemas en romance mozárabe mostraron cómo ya en los siglos XI y XII se documentaba una poesía folclórica y tradicional original cuyas formas estaban emparentadas temática y formalmente con el resto de poesía folclórica románica (canciones de mujer en Francia –chanchon de toile–, Alemania –frauenlied–, Italia, Grecia, las cantigas d'amigo gallego-portuguesas, canciones catalanas, villancicos castellanos, etc.).

B. Huellas documentales de la lírica tradicional castellana

La lírica tradicional es una manifestación folclórica, de origen popular y creación colectiva, que vive retransmitiéndose y recreándose en la memoria y la identidad de una colectividad. Es seña de identidad de un pueblo y como tal vive en su memoria colectiva. Por ello es de oralidad primaria: se crea y se transmite de modo exclusivamente oral. ¿Cómo ha llegado por escrito a nosotros? De forma aleatoria e indirecta. A algún escritor culto le han interesado por diversos motivos estos cantos populares y ha procedido a recogerlos. Por ello, los testimonios que tenemos de estos cantos no están vinculados a su origen, sino que muestran que en el momento de su recolección todavía seguían vivos en la memoria popular. Por otro lado, los testimonios recogidos denuncian el interés y el gusto del recolector. En estos textos no se encuentra toda la temática y todas las formas de estas manifestaciones populares, sino solo aquellas que seleccionó su recolector. Así mismo, muchos de los testimonios son fragmentos, pues al recolector no le interesó en su momento toda la composición, sino solo la parte que recoge.

Teniendo esto en cuenta, para reconstruir cómo pudo ser la primera manifestación literaria castellana, que necesariamente tiene que consistir en la lírica tradicional que utilizaba como pueblo, hemos de observar la existencia de diversas huellas documentales a lo largo de la literatura medieval. Unas huellas son indirectas, porque no están escritas en castellano, pero coinciden formal y temáticamente con formas castellanas posteriores que señalan que en ese mismo momento en Castilla debería existir una lírica similar. Otras son testimonios castellanos directos (textos conservados) o indirectos (imitación de temas y formas, noticias sobre la existencia de cantos, etc.) que nos informan sobre cómo pudieron ser esas manifestaciones.

En esquema estas son las fuentes de información que tenemos sobre la lírica tradicional castellana:

Huellas no castellanas:

– Jarchas en mozárabe documentadas desde el siglo XI.
– Cantigas d'amigo gallego-portuguesas documentadas desde el siglo XIII

Huellas castellanas:

– Temas y formas poéticas recogidas en poemas de cuaderna vía (el "Ella, velar!" de Berceo, la maya del *Libro de Alexandre…).*
– Formas zejelescas propias de la poesía medieval del XIII y el XIV recogidas en poesía culta, como ocurre en el *Libro de buen amor*.
– Restos y noticias en crónicas poéticas, como el fragmento sobre Almanzor (*En Calatañazor /perdió Almançor/ el atambor)* recogido en el *Chronicon mundi* de Lucas de Tuy (1236) primer texto conservado en castellano.
– Villancicos del XV en los que se recogen o se imitan las composiciones populares del gusto de los nobles de este siglo, sobre todo por su gusto musical (lo que hizo que muchos de los textos se recogiesen solo parcialmente pues interesaba más su música que su texto). En este sentido destaca el *Cancionero Musical de Palacio* (de hacia finales del XV) que recoge numerosas composiciones populares. Por su parte, los poetas cultos de finales del siglo XV realizaron muchos villancicos a la manera popular, de forma que de muchos de ellos no sabemos qué parte pudo ser tradicional y qué parte culta (así destaca la producción de Juan del Encina). Otros poetas, como fray Ambrosio de Montesinos y fray Ïñigo de Mendoza, volvieron a lo divino o imitaron villancicos populares dándoles un nuevo sentido religioso.

C. Formas de la lírica tradicional en España

En España las formas de lírica tradicional conservadas responden a dos modelos métricos diferentes. Aunque cada uno de estos modelos domina en unas zonas de la Península, en todas ellas se dan ambas formas métricas en el conjunto de su lírica tradicional.

El primer modelo métrico es el que se vincula a las formas zejelescas. Como veremos posteriormente el zéjel es una forma desarrollada en la poesía hispanoárabe de carácter popular que fue pronto asumido por la poesía tradicional castellana. De hecho, se piensa que muchas jarchas pudieran ser estribillos o formas métricas vinculadas directa o indirectamente al zéjel.

Las formas zejelescas se caracterizan por ser poesías estróficas con estribillo. Podrían estar vinculadas a formas de danza en las que el solista cantese las estrofas (denominadas mudanzas) y el coro los estribillos, bailándose como en la actual jota por parejas. Esta forma la documentan las jarchas y los villancicos castellanos. Geográficamente dominaría la lírica del Centro, del Sur y del Este peninsulares, esto es, Castilla, Aragón, Cataluña y Andalucía. Por otra parte, estas formas folclóricas pudieron influir en la poesía culta, pues el virelay de la poesía provenzal tiene una forma métrica muy similar al zéjel.

Un ejemplo paradigmático de esta forma zejelesca es el siguiente villancico que tiene la métrica de un zéjel:[4]

Entra mayo y sale abril,
tan garridico le vi venir. [Cabeza o estribillo]

Entra mayo con sus flores,
sale abril con sus amores,
y los dulces amadores
comienzan a bien servir [Estrofa o mundanza]

El segundo modelo métrico de la lírica tradicional castellana es el que presenta formas métricas paralelísticas. Este paralelismo, vinculado a formas de leixaprén, domina en la lírica del Oeste peninsular (Galicia y Portugal). Esta forma métrica, que domina de forma exclusiva las cantigas d'amigo, en castellano recibe el nombre de cosante. Veamos un ejemplo castellano:

Al alba venid, buen amigo,
al alba venid. [Cabeza o estribillo]

Amigo, el que yo más quería, [Mudanzas o estrofas]
venid al alba del día.

Amigo, el que yo más amaba,
venid a la luz del alba.

---

4 Estos dos ejemplos de lírica tradicional están tomados de la *Antología de la literatura hispánica* de Dennis P. Seniff, Madrid, Gredos, 1992.

Venid a la luz del día,
non trayáis compañía.

Venid a la luz del alba,
non traigáis gran compaña.

Como puede verse, el leixaprén consiste en la repetición casi literal de uno o dos versos con ligeras variantes en la estrofa siguiente y, cuando hay más de dos estrofas, iniciar la tercera estrofa con una variación del segundo verso de la primera continuándola con un nuevo verso.

D. Un testimonio semifolclórico: las Cantigas d'amigo

Las cantigas d'amigo son una muestra de poesía semifolclórica gallego-portuguesa. Se trata de poesía semifolclórica porque son composiciones de autores cultos imitando formas de poesía popular. Por ello, como en gran parte de la Romania, nos encontramos con una poesía de queja femenina, en la que la enamorada muestra un sentimiento amoroso lleno de saudade (melancolía) desarrollado en forma de monólogo o diálogo con la naturaleza, su madre, sus hermanas o su amado. En esta composición, como en el conjunto de la poesía lírica tradicional, es fundamental el simbolismo del paisaje que es marco (a menudo con clara simbología sexual) y confidente del sentimiento dolorido de la amada. Las cantigas d'amigo se desarrollan siempre en formas métricas paralelísticas, entre las que dominan las que utilizan el leixaprén.

Temáticamente cabe clasificarlas en diversos subgéneros, vinculados a las formas de vida tradicionales. Así encontramos, canciones marineras o barcarolas, cantigas de romería, bailadas (destinadas al baile y el cortejo amoroso), cantigas de caza, canciones de mayo, las albadas, etc. Sus principales compositores fueron Pedro Meogo, Martín Codax, Meendinho y Johan Zorro.

Veamos un ejemplo de barcarola y de cantiga de romería:

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo?
E ay Deus, se verra cedo!

Ondas do mar levado,
se vistes meu amado?
E ay Deus, se verra cedo

Se vistes meu amigo,
o por que eu sospiro?
E ay Deus, se verra cedo

Se vistes meu amado,
por que ey gran coydado?
E ay Deus, se verra cedo! *Martín de Codax*[5]

Sedia-m'eu na ermida de San Simion,
e cercaron-mi as ondas, que grandes son:
...eu atendend'o meu amigo,
...eu atendend'o meu amigo!

Estando na ermida ant'o altar,
[e] cercaron-mi as ondas grandes do mar:
...eu atendend'o meu amigo,
...eu atendend'o meu amigo!

E cercaron-mi as ondas, que grandes son;
non ei [i] barqueiro nen remador:
...eu atendend'o meu amigo,
...eu atendend'o meu amigo!

E cercaron-mi as ondas do alto mar;
non ei i barqueiro, nen sei remar:
...eu atendend'o meu amigo,
...eu atendend'o meu amigo!

Non ei i barqueiro, nen remador,
morrerei fremosa no mar maior:
...eu atendend'o meu amigo,
...eu atendend'o meu amigo!

Non ei i barqueiro, nen sei remar:
morrerei fremosa no alto mar:
...eu atendend'o meu amigo,
...eu atendend'o meu amigo! *Meendiño*[6]

5 Edición de Celso Ferreira da Cunha [1956] digitalizada en la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*: http://www.cervantesvirtual.com/portales/martin_codax/obra/o-cancioneiro-de-martin-codax--0/ [consulta mayo 2019]
6 Tomado de *Antología de la literatura hispánica* de Dennis P. Seniff, Madrid, Gredos, 1992.

1.2. Las jarchas

A. El marco textual de las jarchas

Las jarchas son poemas insertados dentro de otros, por ello es imprescindible comenzar su estudio por el marco en el que están integradas. La jarcha es el final de un poema estrófico culto, en árabe o en hebreo, denominado moaxaja. Este poema (de gran éxito en los siglos XI al XIII) se cerraba con un final, a menudo importado, que es la jarcha. Sabemos que es un final importado porque en ocasiones la misma jarcha se utiliza en poemas diferentes y también por la diferencia de lengua. Todas las moaxajas tiene un cierre o jarcha final, pero este cierre no tiene que ser necesariamente folclórico. Cuando lo es, el cierre del poema está escrito en mozárabe, no en árabe clásico o en hebreo.

Veamos un ejemplo de cómo se insertaba la jarcha en una moaxaja:[7]

¡No excusas valgan!
desde tus ojos soñadores
me disparas arpones.

1. Por la hermosura
(y es juramento grave),
hay unos ojos
que viértenme sangre:
mas no soporto
como un honor mis males
y a la llamada
de ley de amor, que así se impone,
mi humillación responde.
[El texto en negrita tiene la misma rima y la moaxaja tenía 5 estrofas]
5. La magia es cierta
dejad que lo atestigüe.
El amor quiere
que el alma se le humille.
Gran razón tiene
la hermosa cuando dice:

[7] Texto tomado de Fco. Marcos Marín, *La literatura castellana medieval. De las jarchas a Alfonso X,* Madrid, Cincel, 1980, págs. 25-27.

¡BEN YA SAHHARA!
ALBA Q'ESTA KON BEL FOLGORE
KAND BENE BIN' AMORE. [El texto en MAYÚSCULAS es la jarcha]

[¡Ven, ya (oh) sahhara (hechicero)!
Un alba que está con bello fulgor,
cuando viene pide amor.]

Los críticos han logrado reconstruir, desde que en 1948 publicase Samuel Stern las primeras jarchas mozárabes, un total de 50 jarchas de serie árabe, esto es, escritas en caracteres árabes, y 26 escritas con caracteres hebreos. Se trata, por lo tanto, de una escritura aljamiada, esto es, lengua romance (el mozárabe) transcrita con los caracteres gráficos árabes (alifato) o hebreos (alefato). Esta especial forma de reproducción gráfica ofrece unos problemas textuales de gran importancia, ya que estos alfabetos no tienen signos para las vocales. Con ello, los textos conservados se reproducen solo con consonantes (no existiendo tampoco una correspondencia directa entre muchas consonantes romances y las consonantes árabes o hebreas). De hecho, muchos críticos discrepan en la transcipción de los textos, e incluso en su idioma, pues hay críticos que interpretan algunas jarchas como escritas en árabe vulgar y no en mozárabe. De hecho, el texto de las jarchas, como era corriente en el mozárabe de la época, aparece trufado de expresiones en árabe.

B. Definición de jarcha

La jarcha es una breve composición lírica que se incluía como final de las moaxajas, poemas árabes o hebreos de autor culto. Jarcha significa en árabe salida o final. Estas composiciones se documentan desde el siglo XI a la primera mitad del XIV, siendo el siglo XII el de mayor éxito. Las jarchas suelen estar escritas en árabe vulgar, aunque se han documentado un conjunto de al menos 76 jarchas en mozárabe.

Las jarchas las incluían los poetas árabes y judíos recogiéndolas del folclore popular o imitando la lírica románica tradicional. Las jarchas de origen folclórico, tal y como las conocemos, están adaptadas a las necesidades métricas del cierre al integrarse en la moaxaja, por lo que son breves fragmentos de cuya literalidad no podemos estar seguros, ya que desconocemos qué alteraciones hayan podido sufrir por parte del autor que las selecciona para su nuevo uso. Por otra parte, tampoco sabemos si algunas de las recogidas son originalmente folclóricas o están creadas por los poetas cultos a imitación de la lírica tradicional, tal y como ocurre con las cantigas d'amigo.

C. Temática de las jarchas

Tres son las notas esenciales de la temática de las jarchas.

En primer lugar domina la queja de mujer que expresa un amor gozoso y lo desarrolla en una poesía de confidencia dirigida a la madre o a sus hermanas:[8]

> Garrid vos, ¡ay yermanellas!
> Cóm contener a mieo male?
> Sin el habid non vivireyo:
> Advolarey demandare.
>
> Decid, vosotras, ¡ay hermanillas!, /¿Cómo contener mi mal? / Sin el amado no viviré: / volaré a buscarle.

En segundo lugar, también abunda la queja y exhortación al amado (denominado en numerosas ocasiones con el arabismo *habib)*:

> Qué fareyo au qué serad de mibi?
> ¡Habibi!
> ¡No te tuelgas de mibi!
>
> ¿Qué haré yo o qué será de mí? / ¡Amigo mío! / ¡No te apartes de mí!

Por último, la poesía de las jarchas está caracterizada temáticamente por su intimismo y soledad. Es una poesía de sentimiento interior, sin marco ni referencia exterior:

> Sepas, yá meo amore:
> Quédome [yo sin] dormiré.
> ¡Imsi yá, msi, habibi!
> Non sy lebar tu huire.
>
> Has de saber, amor mío: / qu´çedome yo sin dormir. / Ven ya, ven amigo mío:/ no sé sobrellevar tu huir.

No debe confundirnos la temática casi única de las jarchas conservadas sobre cuáles fueron los temas de la poesía lírica mozárabe. El hecho de que casi todas las

---

8 Los textos de las jarchas son los de la antología *Poesía española.2. Edad Media: lírica y cancioneros*, ed. Vicente Beltrán, Barcelona, Crítica, 2002.

jarchas sean quejas íntimas de amor se debe a que el criterio de los selectores coincidió en este gusto temático, por lo que no atendieron a multitud de composiciones que desarrollasen temáticas de acontecimientos sociales (como bodas y defunciones), canciones de trabajo, etc.

D. Estilo de las jarchas

Nuevamente en tres rasgos podemos concentrar la caracterización estilística de las jarchas conservadas.

En primer lugar, el estilo de las jarchas se caracteriza por el fragmentarismo y la yuxtaposición de dos partes. Los poemas conservados son muy breves y claramente fragmentarios: forman parte de una unidad mayor de la que se han desgajado, por lo que les falta los antecedentes y los consecuentes de sus expresiones. Sin embargo, en su brevedad, los versos se agrupan en dos partes estructuralmente yuxtapuestas, como en el anterior caso de pregunta (*Qué fareyo au qué serad de mibi?*) y respuesta (*¡Habibi! ¡No te tuelgas de mibi!*) o en el siguiente

> Garr: Qué fareyo?,
> Cóm vivireyo?
> Este'l-habib espero;
> por él morreyo.
>
> Di: ¿Qué haré? / ¿Cómo viviré? / Al amigo espero; / por él moriré.

En segundo lugar, las jarchas utilizan una expresión dominada, en su brevedad, por la intensificación expresiva debida al uso de interrogaciones y exclamaciones. Las interrogaciones han ido dominando los ejemplos anteriores, veamos un ejemplo de exclamación:

> Vened la Pasca ed aún sin elle,
> ¡Cóm cande mieo corachón por elle!
>
> Viene la Pascua y aún [estoy] sin él. / ¡Cómo arde mi corazón por él!

Así mismo, la intensidad expresiva se logra mediante el recurso de metonimias que, aunque lexicalizadas algunas de ellas, mantienen un fuerte valor semático y emotivo. Es el caso del corazón en la anterior jarcha y en el siguente ejemplo:

Vaise mieo corachón de mib.
¡Yá Rabb! Si me tornarab?
Tan mal me duóled li-l-habid,
Enfermo yed, cuánd sanarad?

Se va mi corazón de mí. /¡Ay, Señor!, ¿acaso me volverá? / Tanto me duele por el amigo, / [que] está enfermo, ¿cuándo sanará?

Por último, las jarchas presentan una métrica fluctuante y una intensa reiteración debida a paralelismos, todos ellos observables en las mayoría de los ejemplos anteriores.

1.3. El villancico castellano

A. Documentación de los villancicos castellanos

Los villancicos castellanos medievales se recogen a partir del siglo XV por los autores cultos que se acercan a estas manifestaciones de la poesía folclórica por sus valores musicales. Por ello, ya el *Cancionero de Stúñiga* (1460-1463) recoge algunas composiciones, aunque será el denominado *Cancionero Musical de Palacio* (1474-1516) el que documente un mayor número de villancicos tradicionales. Otras recopilaciones importantes son el *Cancionero de la Colombina* (1490), el *Cancionero de Medinaceli* (1535-1595) y el *Cancionero de Upsala*, impreso en Venecia en 1556.

Por otro lado, la poesía cortesana de finales del siglo XV va a adoptar la forma folclórica del villancico y la va a elaborar de manera culta, desarrollando el villancico trovadoresco. Destaca en esta labor el poeta y músico Juan del Enzina (1468-1529). En muchas de sus composiciones hay tal capacidad de reproducir el arte popular que no sabemos cuánto se debe a su originalidad y cuánto a la tradición folclórica que recrea.

Otra de las fuentes fundamentales para conocer cómo fue la poesía tradicional conocida como villancico (recogida y recreada por los gustos de los poetas cultos de finales del XV y principios del XVI) son los tratados musicales del siglo XVI. Libros de vihuela y de otros instrumentos recogen villancicos anónimos (muchos de ellos populares) y villancicos de autores cultos realizados según los modelos de la poesía cortesana (trovadorescos) o bien hechos a imitación de la poesía popular (recreaciones). En este sentido, el músico pacense Juan Vázquez (c. 1500-1560) recoge villancicos cultos y populares de la época en sus dos principales obras: *Villancicos y canciones a tres y a cuatro* (1551) y *Recopilación de sonetos y villancicos a cuatro y a cinco voces* (1560).

B. Concepto y forma del villancico castellano

No es fácil definir el concepto de villancio desde una perspectiva exclusivamente literaria. En el siglo XV se denomina villancico a una composición tradicional cantada por los villanos. Musicalmente estas composiciones responden a una forma poética y musical claramente reconocible en España y Portugal, caracterizada por la presencia de estribillo y temática variada. En su forma musical es característica la armonización a varias voces y la existencia de estribillo y copla necesarios para la alternancia coro-solista en el canto.

La forma popular y folclórica del villancico es recogida e imitada por los poetas y músicos cultos de los siglos XV y XVI, por lo que podemos diferenciar los villancicos tradicionales (siempre anónimos) de los villancicos trovadorescos (realizados por autores cultos engalanando la poesía tradicional con los recursos propios de la poesía culta cancioneril). A lo largo del Siglo de Oro el villancico se mantiene vivo en usos religiosos (muy intensos, por ejemplo en el siglo XVIII), reduciendo progresivamente su temática a la Navidad, llegando así hasta nuestros días.

La forma métrica característica del villancico tradicional es muy flexible, aunque tiene que ver con el fondo folclórico de la lírica castellana. En términos generales podemos describir la métrica de un villancico como la de una composición de versos de arte menor (octosílabos o hexasílabos generalmente) con rima generalmente asonante (aunque puede ser consonante), compuesta por un estribillo inicial o cabeza (que suele oscilar de dos a cuatro versos) en el que se presenta el tema y una o varias estrofas o mudanzas (generalmente de cuatro versos con forma de redondilla, cuarteta o copla castellana) que lo desarrollan; unidos al final de cada mudanza se presentan uno o varios versos de vuelta que enlazan la mudanza con el estribillo repitiendo su rima y su contenido (en esta vuelta el primer o primeros versos riman con la mudanza, y se denominan versos de enlace, y el resto rima con el estribillo, llegando en ocasiones a repetirlo parcial o totalmente denominándose a esta repetición represa). Hay que tener en cuenta que esta forma métrica es muy flexible y variable. Por ejemplo, su extensión es muy variable (con una o varias mudanzas); siempre presenta cabeza, pero esta puede repetirse como estribillo o no; la vuelta puede no presentarse entera o faltar completamente, etc.

De forma esquemática podemos presentar de esta manera esta forma métrica propia del villancico:

– cabeza
– + mudanza
– + vuelta
– [+ estribillo].

Por otra parte, siguiendo los modelos de la lírica tradicional, las mudanzas de los villancicos pueden responder a dos modelos diferentes. El primero de ellos es el modelo zejelesco, bien por ser un zéjel puro el villancico o por tener formas basadas en el zéjel. Esta es la forma métrica dominante en los villancicos castellanos. No obstante, también podemos encontrar formas métricas basadas en el paralelismo, con o sin leixa-prén.

Veamos unos ejemplos de formas zejelescas:[9]

Zéjel puro:

Dicen que me case yo;
no quiero marido, no.

Más quiero vivir segura
nesta tierra a mi soltura,
que no estar en ventura
si casaré bien o no.
Dicen que me case yo:
no quiero marido, no.

a) *Cabeza y estribillo*
b) Mudanza: aaa
c) Vuelta: un único verso.
[*d) Estribillo* que represa la cabeza]

Este esquema es una forma fija que no se puede variar. De no darse exactamente tendríamos una forma zejelesca, no un zéjel.

Forma zejelesca:

Halcón que se atreve
con garza guerrera,
peligros espera.

Halcón que se vuela
con garza a porfía,

9 Los textos de los villancicos están tomados de la antología *La canción tradicional de la Edad de Oro*, ed. Vicente Beltrán, Barcelona, Planeta, 1990.

cazarla quería
y no la recela.
Mas quien no se vela
de garza guerrera,
peligros espera.

a) Cabeza y estribillo
b) Mudanza: abba (pero admite una forma variada en cada poema)
c) Vuelta:

- Verso de enlace: a (Rima con la mudanza, según los poemas puede aparecer o no)
- Versos de vuelta: dd (su número es variado –en este caso dos versos–, rima con el estribillio y puede recogerlo –aquí los dos últimos versos lo recogen– como represa o no recogerlo)

En los villancicos tradicionales también podemos encontrarnos con forma paralelísticas más o menos extensas (a menor extensión se observa peor su paralelismo), con leixa-prén o sin él. Veamos unos ejemplos:

Ya florecen los árboles, Juan;
mala seré de guardar.

Ya florecen los almendros
y los amores en ellos, Juan,
mala seré de guardar.

Ya florecen los árboles, Juan:
¡mala seré de guardar!

Este villancico presenta *paralelismo sintáctico* y tiene una tendencia al pareado propia de las formas paralelísticas. Por otra parte la alternancia "almendros/ árboles" delatan restos de leixa-prén.

Dícenme que el amor no fiere,
mas a mí muerto me tiene.

Dízenme qu'el amor no fiere
ni con fierro ni con palo,
mas a mí muerto me tiene,
la que traygo de la mano.

Dízenme que el amor no fiere
ni con palo ni con fierro,
mas a mí muerto me tiene
la que traygo d'este dedo.

Este villancico se construye por *parelismo sintáctico con leixa-prén*; sin embargo, no hay en él presencia del pareado dominante en la métrica paralelística.

C. Temática tradicional

Los villancicos conservados presentan una gran variedad temática (aunque tienen un importante corpus de poesía amorosa). Ello hace que los villancicos sean de difícil clasificación por su diversidad de temas. No obstante, en todos los temas tratados en los villancicos tradicionales podemos advertir un nexo común: toda su temática está ligada a las formas de vida propias del folclore. Los villancicos se vinculan siempre por su tema a una función propia de la vida social. El villancico sirve para celebrar acontecimientos sociales con son las bodas o las fiestas patronales; también hay villancicos de motivos diversos que sirven para acompasar el ritmo del trabajo de los segadores (cantos de siega) o de los viñadores (cantos de recolección) o las labores de las costureras, etc. También el ocio popular se trata en diversos motivos que permiten el baile en romerías y otras ocasiones o desarrollan el cortejo, como ocurre con los cantos de ronda… Todos los acontecimientos sociales han generado villancicos populares en la Edad Media y los Siglos de Oro y, ya sin forma de villancico, en la lírica tradicional del los siglos XIX y XX. Muerta la vida tradicional tras la Guerra Civil, especialmente en la década de los años 60 del siglo pasado, los cantos populares han desaparecido y permanecen solo en ciertos restos del folclore.

A la vista de la poesía tradicional conservada, ¿qué podemos decir sobre la temática de los villancicos tradicionales de la Edad Media? En primer lugar hemos de reconocer que, a pesar de la variedad temática reconocible, los textos conservados responden a una evidente selección: los intereses de los poetas cultos que los recogieron. Estos intereses fueron, muy a menudo, más musicales que textuales. Ello hace que muchos de los textos transmitidos sean claramente fragmentarios e incompletos. Hemos de recordar que la poesía tradicional se creaba y difundía exclusivamente mediante la oralidad propia del folclore. Su registro escrito fue tardío y esporádico, dependiendo de las modas de los poetas y músicos que se acercaron a ellos. Por ello, a pesar del rico corpus conservado, solo disponemos de un selecto extracto de la amplia producción formal y temática de la poesía lírica tradicional castellana de la Edad Media.

Veamos algún ejemplo de los temas vinculados a las manifestaciones de la vida colectiva medieval. En primer lugar, podemos reconocer un amplio conjunto de villancicos cuyo motivo de canto es un acontecimiento social. Encontramos cantos de bienvenida y victoria para celebrar la vuelta de la guerra o de las racias, cantos de bodas, endechas o plantos apropiados para los duelos y entierros, fiestas religiosas como la Navidad, cantos de verbenas y romerías, etc. Observa, por ejemplo, los siguientes:

En Ávila, mis ojos,
dentro en Ávila.

En Ávila del Río
mataron a mi amigo,
dentro en Ávila.

Este poema es una preciosa endecha que lamenta la muerte de un ser muy querido.

Caballero, queráysme dexar,
que me dirán mal.

¡Oh, qué mañanica, mañana,
la mañana de San Juan,
cuando la niña y el caballero
ambos se yban a bañar!
Caballero, queráysme dexar,
que me dirán mal.

En este poema amoroso se mantiene viva la celebración de una de las fiesta foclóricas más populares: la verbena de San Juan.

Dicen que me case yo;
no quiero marido, no.

Más quiero vivir segura
nesta tierra a mi soltura,
que no estar en ventura
si casaré bien o no.
Dicen que me case yo:
no quiero marido, no.
[...]

Este poema de malcasada podía formar parte de los cantos humorísticos que se cantaban a lo largo de la celebración alegre de las bodas.

Otro amplio conjunto temático que podemos advertir en los villancicos conservados es el de los cantos de trabajo. Cantos de velador para mantenerse despierto durante la noche, cantos de recolección (siega, vendimia,etc.), canciones de molino, canciones pastoriles (serranas, etc.), cantos de lavanderas, etc., conforman muchos de los textos conservados:

Del rosal vengo,mi madre,
vengo del rosale.

A riberas d'aquel vado
viera estar rosal granado,
vengo del rosale.

A riberas d'aquel río
viera estar rosal florido.
Vengo del rosale.

Viera estar rosal florido,
cogí rosas con sospiro.
Vengo del rosale.

del rosal vengo, mi madre,
Vengo del rosale.

Tras el leixa-pren del simbolismo de amores que se esconde en el rosal puede ocultarse un canto de recolección femenina o un canto de costurera.

En la fuente del rosel,
lavan la niña y el donzel.

En la fuente de agua clara,
con sus manos lavan la cara,
él a ella y ella a él:
lavan la niña y el donzel.

En la fuente del rosel,
lavan la niña y el donzel.

El intenso erotismo del símbolo de lavarse de los enamorados puede servir para marcar el ritmo de las lavanderas.

Por último vamos a fijarnos en un amplio número de composiciones cuya vinculación con una función social es más esquiva, menos precisa. Se trata en este caso de cantos vinculados al ocio social en múltiples celebraciones cotidianas, que, como denuncian los motivos amorosos dominantes, suelen tener la función social de permitir el galanteo y el cortejo además de la función básica del puro entretenimiento. Encontramos en este capítulo poemas como las marzas y mayas, las canciones de ronda, bailes,... En estos dos ejemplos puede verse como el canto sirve para solicitar o reconocer el enamoramiento de la moza (primer villancio), del galán (segundo villancico) o de ambos (tercer villancico):

1) Mal ferida va la garça.
Sola va y gritos daba.

Ribericas de aquel río
donde la garza hace su nido,
sola va y gritos daba.

2) ¡Oxte, morenica, oxte,
oxte, morena!

Morena, la tan garrida,
si sos contenta y servida
que por vos pierda la vida,
tendrélo por buena estrena:
¡oxte, morena!

3) Aquel, caballero, madre,
que de mí se enamoró,
pena él y muero yo.

Madre, aquel caballero,
va herido de amores;
tan bien siento sus dolores
porque d'ellas mismas muero.

Su amor tan verdadero
merece que diga yo:
pena él y muero yo.

D. Estilo de los villancicos

Como la lírica tradicional en general, el villancio se caracteriza estilísticamente por la presencia del simbolismo popular en el que la naturaleza se transforma en símbolo del sentimiento y oculta en ocasiones, como un poético eufemismo, una realidad sexual en las conductas de sus personajes. Ya vimos este simbolismo en las cantigas d'amigo y cabe advertirlo en los gritos de la garza enamorada y sola en medio del campo del villancico anterior. De forma muy similar se puede observar es estos dos ejemplos de villancicos castellanos:

1) Dentro en el vergel
moriré;
dentro en el rrosal
matarm'han.

Yo m'iba, mi madre,
las rosas coger;
hallé mis amores
[dentro en el vergel].
Dentro en el vergel
[moriré],
dentro en el rrosal
matarm'ha

El simbolismo sexual de la rosa vinculado a la virginidad femenina sigue vivo todavía hoy en la cultura popular.

2) Mano a mano los dos amores
mano a mano.

El galán y la galana
ambos vuelven ell agua clara.
Mano a mano.

El volver el agua, como en el caso de las cantigas d'amigo oculta el encuentro sexual de los amantes.

Los villancicos tradicionales de la Edad Media, al ser recogidos por cultos, han ido presentando una contaminación culta en sus motivos y desarrollos temáticos. Veamos dos claros ejemplos de esta influencia de la poesía culta en la poesía tradicional:

1) Vos me matastes,
niña en cabello,
vos m'habéis muerto.

Ribera de un río
vi moza virgo;
niña en cabello,
vos m'habéis muerto.
Vos me mataste
niña en cabello.

La poesía tradicional es poesía amorosa en boca de mujer. En este caso la voz es la del hombre enamorado, como es propio en la poesía culta de protagonismo exclusivamente masculino.

2) Por una vez que mis ojos alcé
dicen que yo le maté.

Ansí vaya, madre,
virgo a la vigilla,
como al caballero
no le di herida.
Dizen que yo le maté

Por el contrario, en este poema de queja femenina se desarrollan dos tópicos muy propios de la poesía amorosa culta del siglo XV: la muerte y la herida de amores.

2. LA POESÍA ÉPICA

2.1. Tesis sobre el origen de la poesía épica

A. Definición de la épica

Carlos Alvar recoge las elementos definitorios de la épica, según C. M. Bowra, en los siguientes términos:[10]

---

10 "Introducción" a la edición *Épica española medieval*, ed. M. Alvar, Madrid, editora Nacional 1981, págs.. 10 y 12.

> …género literario dedicado a ensalzar en verso la actitud de unos seres superiores –dioses, héroes– cuya única meta es recuperar el honor con las más nobles acciones y arriesgados esfuerzos. […]… describe la defensa y el triunfo de valores colectivamente reconocidos de los cuales son portadores los héroes (en su connotación positiva) y los enemigos de los héroes (en su connotación negativa).

Por su función de portadora de los valores colectivos de una sociedad los héroes y la temática épica se centran en una edad heroica en la que la sociedad reconoce los valores que marcan su identidad. En Francia esta edad se localizó en la época y figura de Carlomagno, 742-814. En Castilla, su edad heroica se localiza desde sus inicios como entidad política independiente con el conde Fernán González (c. 910-970) hasta el enfrentamiento contra la hegemonía política leonesa personificada en la figura del Cid, Rodrigo Díaz de Vivar (c. 1048 -1099). Son los años en los que se desarrolla y acrisola la identidad colectiva de Castilla como reino emergente que terminará liderando la Reconquista de la Península Ibérica.

La épica medieval románica se desarrolla en forma de cantares de gesta. El cantar de gesta es un largo poema narrativo que transmitía las hazañas de un héroe mediante la difusión oral, recitada o cantada, por los juglares épicos utilizando un sistema expresivo formular. Estas hazañas consistían en el relato de un proceso en el que, partiendo de una pérdida inicial del honor, el héroe logra mediante la fuerza de las armas recuperar el honor perdido acrecentando con ello su honra inicial. En Castilla estos poemas están compuestos por versos fluctuantes que se agrupan en tiradas monorrimas de rima asonante.

B. Origen de la poesía épica románica

La épica castellana, como la francesa y en general la románica, está necesitada de explicar su forma de creación. Hay unos datos objetivos que han de ser justificados por las diferentes hipótesis críticas:

1. Los cantares de gestas se suelen basar en acontecimientos históricos, aunque los textos alteran a menudo el acontecimiento que genera el poema.
2. En ocasiones, un mismo cantar se conserva en varias versiones.
3. La difusión de estos poemas era siempre oral, aunque su conservación se debe a copias escritas.

La interpretación de estos datos ha suscitado diferentes hipótesis explicativas que suelen agruparse en dos escuelas críticas diferentes: la individualista y la

neotradicionalista. En una, el texto escrito conservado tiene un valor prioritario (individualistas) y antes de él no existe tradición épica alguna. Para la otra, el texto escrito es un testimonio más, ocasional, dentro de una tradición oral mucho más amplia (neotradicionalistas).

La teoría individualista que defiende un autor culto vinculado a la Iglesia explica suficientemente los problemas que presentan los poemas épicos franceses. Para esta teoría los textos conservados son la única épica existente, ya que niega la existencia latente o perdida de una tradición germánica anterior o la relación directa entre el hecho narrado (que produciría unos cantos inciciales) y la épica posterior (fruto del desarrollo de los cantos vinculados al hecho). Por el contrario, defiende que el cantar es fruto de un autor culto ligado a santuarios y rutas de peregrinación en los que la Iglesia desarrollaría un conjunto de leyendas locales de las que surge la materia del poema. Por ello, la creación del cantar de gesta es escrita y su difusión pública se realizaba mediante juglares que hacen propaganda del centro de culto ligado al héroe cantándolos o recitándolos de memoria.

El neotradicionalismo, desarrollado por la escuela de filología española impulsada por Ramón Menéndez Pidal, defiende la existencia de una épica tradicional y latente. Por ello, propone la existencia de una tradición común que arranca de los propios acontecimientos narrados y que es mantenida por juglares. Estos juglares, según las relaciones intérprete-público que establecen en sus cantos o recitaciones de los cantares de gesta, van reelaborando en refundiciones sucesivas la versión proteica del cantar colectivo. De esta manera, el cantar se mantiene de forma latente en la memoria del juglar que lo transmite y en el gusto conservador de su público. La creación es oral y su difusión memorística mediante la profesionalidad de los juglares. Su difusión es tradicional: forma parte del acervo de señas de identidad de la comunidad. Estos cantares folklóricos y orales solo se recogen accidentalmente por escrito y desconocemos si este registro supuso alteración de su primitivo estado "oral". Tal como la formula y desarrolla Menéndez Pidal esta hipótesis neotradicional explica satisfactoriamente los problemas que presentan los textos épicos castellanos.

Los datos objetivos que podemos deducir de los textos conservados llevan últimamente a la crítica a defender posturas eclécticas que vienen a conciliar en parte las dos explicaciones anteriores. Si atendemos al análisis de su composición formular, mediante motivos y estilemas, se ha de defender la existencia de una épica oral, juglaresca, que permite fluctuaciones dentro de un esquema temático y métrico reconocible. Sin embargo, si advertimos la extensión de las versiones conservadas (de

cuatro mil o 10.000 versos) y su tendencia a mantener una cierta unidad estructural (en ocasiones muy elaborada), hemos de pensar que los textos conservados son de composición escrita por autores que imitan fórmulas del esquema tradicional de una etapa inicial de una épica oral hoy perdida.

2.2. Obras de la épica castellana

A. Textos conservados

La primera fuente de documentación de la épica castellana es la existencia de tres cantares de gesta conservados:

1. *Cantar de Mio Cid*. Se conserva en un manuscrito del XIV custodiado en la Biblioteca Nacional de Madrid. Su redacción la sitúa la crítica en varias propuestas que oscilan de 1110 a 1207. Tiene un comienzo trunco y una extensión de 3730 versos más explícit.
2. *Mocedades de Rodrigo*. Se conserva en un manuscrito de finales del XIV, custodiado en la Biblioteca Nacional de París. La cítica sitúa su redacción hacia 1350 o 1360. Tiene una introducción en prosa y consta de 1164 versos. Al interrumpirse abruptamente, está incompleto y desconocemos su extensión real.
3. *Roncesvalles.* Se conserva en un manuscrito copiado hacia 1310 que se custodia en el Archivo provincial de Pamplona. Según la crítica fue redactado en el siglo XIII. Consta de un breve fragmento de 100 versos.

B. Huellas de la épica

Como ya hemos visto en el caso de la lírica tradicional, la épica castellana apenas ha dejado textos conservados. Sin embargo, sabemos que han existido más textos que los directamente transmitidos. ¿En qué se basa la crítica para hacer esta afirmación? Básicamente en la presencia de una documentación indirecta que ha ido transmitiendo a la largo de la Edad Media la existencia de diversos textos épicos hoy perdidos.

En primer lugar, las crónicas medievales han ido recogiendo la materia de los cantares de gesta como fuente de sus noticias. Podemos encontrar así dos tipos de presencia épica diferente testimoniada en crónicas medievales:

1. La noticia de leyendas épicas o de la existencia de cantares mediante su breve resumen o la mención de existencia de otras versiones en “cantares” o “fablas”.

2. La prosificación de cantares, esto es, la copia casi literal del cantar. Cuando se produce una prosificación muy cercana al original puede incluso reconstruirse parte del cantar, como realizó Menéndez Pidal con el *Cantar de los Infantes de Lara* y como se ha hecho posteriormente con fragmentos del *Cerco de Zamora* y del supuesto cantar aragonés de *La Campana de Huesca*.

Las siguientes crónicas son las que mayor información nos ofrecen sobre nuestra tradición épica:

a. *Crónica Najerense* (mediados del XII). Escrita en latín, admite leyendas de hechos históricos ocurridos en el XI y XII. Aunque prácticamente fue desconocida por los cronistas posteriores, documenta la antigüedad de las leyendas épicas y de sus posibles cantares.
b. *Chronicon Mundi* de Lucas de Tuy (el Tudense, por ser obispo de Tuy), terminada en 1236. Escrita en latín, es el eslabón entre la historiografía asturleonesa y la castellana posterior. Recoge las leyendas presentes en la *Chrónica Visegothorum (h. 880), Crónica de Sampiro (h. 1000) y Crónica de Pelayo Ovetense (mediados del XII).* Incluye nuevos relatos - a veces muy novelescos- de acontecimientos de los siglos XI y XII.
c. *De Rebus Hispaniae* de Rodríguez Jiménez de Rada (el Toledano, por ser Arzobispo de Toledo), antes de 1243. Recoge once leyendas épicas, cinco más que el Tudense y modifica algunas de su predecesor, como el caso de Bernardo del Carpio. Fue una fuente básica de la *Estoria de España* de Alfonso X y pronto fue romanceada, por lo que sirvió como difusora de la materia épica.
d. *Estoria de España* (que ha solido denominarse *Primera Crónica General* por la crítica) de Alfonso X, terminada en 1289. Escrita en castellano, reúne las crónicas anteriores y hace frecuente mención a juglares y cantares de gesta. Incluye prosificaciones de poemas completos: Fernán González y el Cid, y de fragmentos de otros (Bernardo del Carpio, Infantes de Lara). Por lo menos recoge trece temas épicos y traslada a la historiografía en romance la tradición de aceptar la épica como fuente de sus datos.
e. *Crónica de 1344* (también denominada *Segunda Crónica General* por la crítica). Escrita en castellano, el autor emplea versiones nuevas de sus fuentes épicas, cotejándolas con las de la *Estoria de España*.
f. *Crónica ocampina.* Se trata de *Las cuatro partes enteras de la crónica de España que mando componer el rey don Alfonso el sabio,* impresa por Florián de Ocampo

en 1541. Sigue en sus tres primeras partes la *Crónica general vulgata* (o *Tercera Crónica General*), de la segunda mitad del XIV y en la cuarta utiliza otra versión de la *Estoria de España* y la *Crónica de Castilla*. Esta crónica fue la responsable de la difusión de las leyendas épicas en el Siglo de Oro (Romancero de Sepúlveda, obras históricas del teatro, etc.)

En segundo lugar, conocemos indirectamente la épica perdida por sus frutos: los romances viejos. Estos romances viejos de temática épica también sirven para reconstruir los contenidos y existencia de cantares de gesta. Las series de romances sobre los Infantes de Lara, Fernán González, Bernardo del Carpio, el Cid, etc., nos informan sobre las leyendas basadas en cantares de gesta castellanos. Romances de tema carolingio, e incluso bretón, nos testimonian la existencia de una épica de origen foráneo en la Península, muy a menudo adaptada mediante tradiciones y versiones originales castellanas.

En conclusión, los datos y testimonios sobre la épica nos permiten afirmar que existió una épica tradicional y folklórica, de creación oral y transmisión tradicional mediante refundiciones y variantes orales y comunitarias. Esta épica no se ha conservado en Castilla más allá de su fragmentación en romances. Esta épica folklórica pasó por escrito a las prosificaciones de las crónicas y a los poemas conservados (el *Mio Cid*, las *Mocedades* y *Roncesvalles*). Estos cantares escritos, por su extensión y estructura, delatan la presencia refundidora de autores cultos en su registro escrito (desde la evidente alteración de la prosificación a otras alteraciones propias de hombres de cultura). Por ello, en el estudio de la épica siempre ha de desligarle la épica original de su testimonio escrito conservado (del cual no podemos saber con exactitud la fidelidad que ha mantenido al recoger el cantar oral).

C. Etapas de la épica castellana

Según Ramón Menéndez Pidal, cuatro son las etapas evolutivas de la épica castellana:

1. *Formación*: ocupa desde los orígenes de la épica en el siglo X hasta 1140, año en el que Menéndez Pidal fecha el *Cantar de Mio Cid*. Se caracteriza por la existencia de cantares breves (hasta 500 o 600 versos). Narra las leyendas de los condes de Castilla. Al final del período, por el Camino de Santiago, penetrarían los temas carolingios.
2. *Plenitud*: iría desde 1140 a 1236, año en que el *Chronicon Mundi* de Lucas de Tuy comienza a recoger de manera considerable la materia épica. En este

periodo los cantares de gesta aumentan su extensión y hacen más complejas sus técnicas artísticas bajo influjo francés. Sus temas serían los cantares del Cid, de Bernardo del Carpio y Carlomagno. A esta época pertenecería el *Cantar de Mio Cid* como ejemplo máximo de la plenitud de la épica castellana.

3. *Prosificaciones*: se desarrolla de 1236 hasta 1344, año en que se incluirían las últimas versiones realmente novedosas de cantares de gestas en la *Crónica de 1344*. Es la época en la que se prosifican los cantares en las principales crónicas, destacando la *Estoria de España, la Crónica de Veinte Reyes, la Crónica de Castilla y la Crónica de 1344.*
4. *Decadencia*: desde 1344. En este periodo se produce la progresiva novelización de las refundiciones de los cantares épicos, como muestra el *Cantar de las Mocedades de Rodrigo* (1360). La épica va desapareciendo fragmentándose en el romancero viejo de temas épicos. Las prosificaciones son reiterativas y escasas, casi desapareciendo después de la C*rónica general vulgata* (o *Tercera Crónica General*, de fines del XIV). Por otro lado, nace una nueva épica culta, como muestra el *Poema de Alfonso Onceno* (1348) de Rodrigo Yáñez quien escribe su crónica en cuartetas octosilábicas.

2.3. Temas de la épica castellana

A. Ciclos épicos

Por ciclo épico el *Diccionario de la RAE* entiende un "conjunto de tradiciones épicas concernientes a determinado período de tiempo, a un grupo de sucesos o a un personaje heroico". En el caso de la épica castellana podemos documentar la existencia de tres ciclos épicos.

El primero de ellos agrupa a cuatro posibles cantares de gesta concernientes a la independencia de Castilla, que narran un conjunto de agresiones leonesas contra los castellanos y que están protagonizados por los primeros condes de la Castilla independiente de León. Es el ciclo de los Condes de Castilla y estos son los testimonios de los que disponemos:

1. *Cantar de los Siete Infantes de Lara*. La materia épica de este cantar ha sido transmitida por la *Estoria de España, la Crónica de 1344* y la *Crónica ocampina*. Basándose en la prosificación de ciertos pasajes en las crónicas, Menéndez Pidal reconstruyó parcialmente el cantar de gesta y lo fechó hacia el año 1000, siendo el ejemplo más antiguo de épica castellana. Su tradición

también ha permanecido en una serie de romances épicos. En el cantar se narra el enfrentamiento de los Infantes de Lara con su tía doña Sancha que motiva la traición de su tío Ruy Velázquez. Por esta, los Infantes de Lara son emboscados y muertos por las tropas de Almanzor, al tiempo que su padre es enviado con una falsa carta a la corte mora para que lo ejecuten. Almanzor apiadado ante el duelo de Gonzalo Gustioz, padre de los Infantes, lo consuela con las atenciones de su hermana, de quien nacerá un hijo bastardo, Mudarra, que vengará a sus hermanos matando a su tío, el traidor de Ruy Velázquez. La acción se sitúa en tiempos del conde García Fernández (970 a 995) hijo de Fernán González.

2. *Cantar de Fernán González*. Muchos materiales de este cantar fueron utilizados por el poema culto en cuaderna vía escrito a mitad del siglo XIII por un autor vinculado al monasterio de Arlanza. Este *Poema de Fernán González* en cuaderna vía fue prosificado en la *Estoria de España*, aunque ya se avisa en ella que hay otros cantares que cuentan un final diferente al del *Poema*. De hecho, la prosificación del *Poema* en la *Crónica de 1344* presenta variantes más cercanas al cantar épico al relatar el enfrentamiento del rey de León y el conde castellano. También se mantiene este enfrentamiento en la serie de romances épicos que protagoniza el conde Fernán González (931-970) y documentan la existencia del cantar. En su narración el conde va mostrando la independencia de hecho de Castilla venciendo a sus enemigos naturales: los navarros, los moros y los leoneses. Tras sufrir diversas traiciones a lo largo de la obra, librándose de la cárcel en varias ocasiones gracias a los ardides de doña Sancha su mujer, logra independizar a Castilla del injusto trato leonés con un enfrentamiento en vistas con el rey a quien acabaría matando. Las prosificaciones y el *Poema* en cuaderna vía han ocultado este final rebelde, justificando la independencia con un trato comercial: el rey leonés le debe al conde castellano el pago de un caballo y un azor que se salda con la independencia de Castilla.
3. La leyenda épica de la *Condesa traidora*. De esta leyenda solo poseemos los relatos incluidos en la *Crónica Najerense*, en *De Rebus Hispaniae* de Jiménez de Rada y en la *Estoria de España* de Alfonso X. La leyenda sitúa los hechos en tiempos del Conde García Fernández (970 a 995) hijo de Fernán González. Curiosamente las dos fuentes latinas dan una versión escueta en la que se relata una traición de la condesa de Castilla que, seducida por Almanzor,

facilita la muerte de su esposo y pretende matar a su hijo Sancho García. Este, avisado por la ayuda divina, descubre la traición de su madre y la mata vengando así la muerte de su padre. La versión romance de la *Estoria de España* es mucho más novelesca. Se inicia con la huida de una primera condesa, doña Argentina, de origen francés, quien escapa a Francia con un conde galo. García Fernández los persigue, y tras matarlos, se casa con la hija del conde, doña Sancha. A partir de aquí la historia contininúa de manera similar a las versiones anteriores.

4. El *Romanz del Infant García*. Esta obra, denominada así en las fuentes cronísticas, no ha llegado hasta nosotros en ningún testimonio en verso (romanz en la época significa narración en verso). Sí tenemos testimonios cronísticos en la *Crónica Najerense*, el *Chronicon Mundi* del Tudense, el *De rebus Hispaniae* del Toledano, la *Estoria de España* de Alfonso X, la *Crónica de 1344* y otros testimonios medievales. El *Romanz* narra la muerte del último conde castellano, García Sánchez en 1028. Esta muerte es fruto de la traición de los Vela mientras el conde asiste a las bodas de Bermudo III en León. Esta muerte provoca que el rey de Navarra, Sancho III, se haga cargo de Castilla y vengue a su cuñado, ya que estaba casado con Urraca, hermana del infante García. La venganza culmina con la muerte infamante de los Vela y la boda de la infanta viuda con Fernando, el futuro primer rey de Castilla.

El segundo ciclo agrupa tres cantares de gesta protagonizados por el héroe épico por excelencia de la tradición cultural de Castilla: Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador (1048 -1099). En este ciclo encontramos tres estados ideológicos y estéticos diferentes de los cantares de gesta:

1. *Cantar de Sancho II o Cerco de Zamora*. Este cantar perdido ha sido reconstruido a partir de su prosificación en la *Estoria de España* por Julio Puyol y posteriormente por Carola Reig. Ya hay noticia de la leyenda en la *Crónica Najerense* que varía, según Alan Deyermond, de la versión incluida en la prosificación alfonsí, aunque aún permanece en una importante serie de romances viejos. La primera versión, del siglo XII, muestra una serie de venganzas y contravenganzas en la que la infanta Urraca es la responsable de la muerte del rey Sancho II de Castilla (1038 o 1039-1072) por sus posibles amores incestuosos con su hermano Alfonso VI. Los duelos entre los zamoranos y los castellanos para vengar al rey muerto cerrarían el cantar. Esta

versión estaría cerca del ciclo anterior de los Condes de Castilla. La prosificación de la *Estoria de España* suaviza el enfrentamiento reduciendo la cadena de traiciones y sustituyendo los posibles amores incestuosos por un enamoramiento de juventud de la infanta Urraca y el Cid. De esta forma el cantar en esta refundición se acerca más al propio ciclo del Cid. De hecho, el famoso romance de la Jura de santa Gadea podría ser un intento de unir el material épico de este cantar con el *Cantar de Mio Cid* a través del motivo del destierro que cerraría *el Cerco de Zamora* y abriría el *Mio Cid.*

2. *Cantar de Mio Cid*, cantar de gesta conservado casi en su integridad. Muestra el estado de madurez del género épico en la Castilla medieval. Como veremos en su estudio, es una obra con una estructura muy compleja y un amplio conocimiento de los materiales y estructuras de la épica folclórica, refundidos por un juglar muy experto o por un autor culto gran conocedor del estilo formular juglaresco. La figura del Cid abandona en él la rebeldía antileonesa propia de la épica castellana inicial y desarrolla en su figura los ideales de las virtudes caballerescas del sistema ideológico alfonsí. Por ello fue objeto de una abundante prosificación –que lleva a generar una *Crónica particular del Cid*–.
3. *Cantar de las Mocedades de Rodrigo*. Cantar conservado, relata los orígenes y hazañas de juventud del héroe. Muestra en sus 1164 versos el estado de novelización de los cantares tardíos, ya que se supone compuesto hacia 1360. Al carecer de título la crítica le ha propuesto diversas titulaciones siendo la más extendida la de *Mocedades de Rodrigo*. El cantar narra cómo al joven Rodrigo, tras matar al conde don Gómez, padre de Jimena, el rey don Fernando le obliga a casarse con ella para reparar su culpa. Rodrigo no se considera digno hasta vencer cinco batallas. Tras ello, el rey de Francia, el Emperador y el Papa pretenden humillar a Castilla con tributos injustos, como la entrega de quince doncellas vírgenes anualmente. Rodrigo convence al rey Fernando para invadir Francia y vencer a sus enemigos coaligados; tras la victoria castellana se interrumpe el manuscrito. Este cantar será la fuente básica de los numerosos romances viejos protagonizados por el Cid.

El tercer ciclo épico que podemos documentar hace referencia a tres cantares de gesta concernientes a la llamada materia francesa, esto es, a la épica francesa, protagonizados por Carlomagno o por la oposición que le ofrece el noble leonés Bernardo del Carpio:

1. *Cantar de Roncesvalles*. De este cantar que tendría cerca de los 5500 versos, solo se conserva un breve fragmento en el que Carlomagno, de manera muy similar a la que Gonzalo Guztioz lloraba la muerte de los *Infantes de Lara,* llora ante los cadáveres de sus hombres. La crítica duda en su datación entre 1230 y la segunda mitad del siglo XIII. El cantar narra la legendaria incursión francesa a Zaragoza y el posterior ataque a la retaguardia en el que mueren Oliveros, Reinaldos y Roldán. La versión del cantar no deriva directamente de la épica francesa, ya que presenta novedades sobre la *Chanson de Roland* como son la muerte de Reinaldos, las referencias al camino de Santiago, personajes como Baldovinos o Beltrán, etc. Posiblemente la leyenda de Carlomagno penetrase en Castilla a través de Provenza y desarrollase tradiciones propias, como la temprana *Nota emilianense* del siglo XI puede demostrar. Este tratamiento castellano de la materia épica francesa es más original en las versiones de los romances viejos conservados.
2. *Mainete*. De este cantar sobre las mocedades de Carlomagno tenemos noticias prealfónsíes en la *Crónica del pseudo-obispo Turpín* (1140-1150), el *De rebus Hispaniae* del Toledano (1243) y del fragmento conservado del poema épico *Roncesvalles*. La *Estoria de España* prosifica su relato. Se trata en estas versiones de una tradición del Mainete independiente del resto de los textos conservados en Francia, Alemania e Italia. El cantar narra novelescamente cómo Carlomagno salió de Francia y se dirigió a Toledo, donde lo recibe el rey de la ciudad, Galafre. Carlomagno ayuda a Galafre a vencer a su enemigo el rey Bramante que cerca la ciudad. Tras matar a Bramante arrebatándole la espada Durandarte, regresa a Francia finguiendo ir de caza para ocupar el trono por la muerte de su padre. El ayo de Carlomagno, que lo acompañó a Toledo, regresa en secreto para recoger a Galiana y llevarla a París donde, tras hacerse cristiana, casa con Carlomagno. Estas mocedades legendarias de Carlomagno también aparecerán en r omances viejos castellanos.
3. *Bernardo del Carpio*. Este héroe épico nace como reacción castellana a las versiones francesas de la leyenda de Roncesvalles que exaltaban el protagonismo francés en la reconquista frente al real avance castellano, sobre todo en versiones como las recogidas en el *Pseudo-Turpin* (o *Historia de Caroli Magni et Rotholandi* incluida en el *Codex Calistinus* de la Catedral de Santiago). Su leyenda está presente en el *Chronicon mundi* del Tudense, el *De rebus hispaniae* del Toledano y en la *Estoria de España*, mezclando

tradiciones que muestran una progresiva refundición de la historia que aminora la reacción antifrancesa inicial. Narra cómo Bernardo es criado por el rey Alfonso II de León, siendo de origen francés en las refundiciones. Al proponer el rey a Carlomagno que venga en su ayuda contra los sarracenos (ofreciéndole en las refundiciones ser su heredero, pues no tenía hijos), Bernardo encabeza una rebelión contra el rey en defensa del honor patrio. Junto a vascos y moros, Bernardo derrota a los franceses en Roncesvalles. Tras ello, se abre en el Tudense un segundo enfrentamiento de Bernardo, en este caso con Alfonso III, que trata injustamente a sus padres, por lo que ha de rebelarse contra el rey para obtener su liberación, concluyendo el acuerdo con una victoria contra los moros. Este segundo enfrentamiento está más ampliado y novelizado en la *Estoria de España* en la que Bernardo hace frente a otra invasión francesa, esta vez comandada por un noble Bueso a quien da muerte. Tras se desterrado por el rey, arrasa las tierras de León hasta lograr la liberación de su padre, renunciando a su castillo de El Carpio. Sin embargo, la liberación no pudo hacerse por haber muerto ya el padre, exilandose por ello Bernardo a Francia. De estas leyendas, en las que la crítica advierte la posible existencia de varios cantares, quedan abundantes muestras en el romancero viejo.

La crítica ha propuesto la existencia de otros cantares épicos que no vamos a atender con detalle. Entre ellos hay una serie de posibles cantares dudodosos como el *Cantar de la jura de santa Gadea*, que más bien parece un enlace entre los cantares del ciclo del Cid, como ya hemos señalado; o el cantar sobre la *Mora Zaida*, que trataría sobre los amores de Alfonso VI y Zaida, hija del rey de Sevilla Al-Mútamid. Más alcance tienen las objeciones sobre el ciclo de la Pérdida de España, al que al menos habría que vincular un *Cantar del rey Rodrigo*. La crítica más reciente considera que no sería un cantar de gesta, sino un conjunto de leyendas clericales difundidas por la historiografía.

Cabría hablar también de la posible existencia de cantares épicos en otros reinos peninsulares. A este respecto, aunque se ha suspuesto la posible existencia de una épica en torno a la independencia de Portugal, solo ha podido documentarse la posible existencia de un cantar aragonés, el *Cantar de la Campana de Huesca* reconstruido por Antonio Ubieto desde su prosificación en la *Crónica de san Juan de la Peña.* En él se narra la leyenda épica de la campana de Huesca, en la que el rey Ramiro II de Aragón manda decapitar a los nobles rebeldes.

B. Temas y estructuras de la épica castellana

De los argumentos observados en los cantares de gesta, se advierte que la materia castellana se caracteriza en su literatura original (antes de las refundiciones del siglo XIII) por una ideología antileonesa que destaca la identidad y la independencia castellanas frente al reino del que se ha independizado. Ello podemos observarlo en el enfrentamiento que mantienen el conde Fernán González y el rey de León al comienzo de las *Mocedades de Rodrigo*. Este fragmento, aunque inserto en un cantar de gesta tardío, recoge la tradición del antiguo *Cantar de Fernán González:*[11]

En León son las cortes. Llegó el conde lozano:
un cavallo lieva preçiado, e un azor en la mano.
Et conprógelo el rey por aver monedado:
en treynta e çinco mill maravedís fué el cavallo e el azor apreciado.
Al gallarín gelo vendió el conde; que gelo pagasse a día de plazo.
Largos plazos pasaron, que non fue el conde pagado:
nin quiríe ir a las cortes, a menos de entregarlo.
Con fijos e con mugieres, van a las cortes de León castellanos.
El conde Ferrnan González …dixo al rey atanto:
«Rey, non verné a vuestras cortes, a menos de ser pagado
del aver que me devedes, de mi azor e de mi cavallo.»
Quando contaron el aver, el rey non podía pagarlo:
tanto creçió el gallarín que lo non pagaría el regnado.
Venieron abenençia el rey e el conde lozano,
que quitasse a Castilla: el conde fue mucho pagado,
plogol al conde, quando oyó este mandado.
Assí sacó a Castilla el buen conde don Ferrnando,
aviendo guerra con moros e con christianos
a toda parte, de todo su condado (vv. 37-55)

La materia carolingia se caracteriza por la presencia de Carlomagno y sus caballeros como Roldán u Oliveros. En las tradiciones hispanas aparecen nuevos personajes o personajes que tenían menor protagonismo en la épica francesa, como son Baldovinos, Beltrán o el leonés Bernardo del Carpio. Por otra parte en las distintas versiones carolingias se advierte una evolución de cierto historicismo inicial en *Roncesvalles* a la novelización legendaria de *Mainete* y de *Bernardo*. La materia épica francesa se difundió y

[11] Los textos épicos se toman de la antología *Epica española medieval*, ed. M. Alvar, Madrid, Editora Nacional, 1981.

creció al amparo del Camino de Santiago. En el siguiente fragmento podemos observar las huellas que del *Mainete* presenta el fragmento conservado de *Roncesvalles:*

«Cuando fui mançebo   de la primera edade,
quis andar ganar preçio de Francia,   de mi tierra natural;
fuime a Toledo a   seruir al rey Galafre
que ganase   a Durandarte large;
ganéla de moros   quando maté a Braymante,
dila a vos, sobryno,   con tal omenage
que con uuestras manos   non la diésedes a nidi;
saquéla de moros,   uso tronástela aylae.
¡Dios vos perdone,   que non podieste máes!
Con uuestra rencura   el c   e demandar linaje;
acabé a Galiana,   a la muger leale.
Naçiestes, mi sobrino;   a .xvii. anyos de edade,
fizvos cavayllero   a un precio tan grande.
Metime al camino,   pasé ata la mare,
pasé Jherusalem,   fasta la fuent Jordane;
corriémos las tierras   deylla e deylla parte.
Con vos conquís Turquia   e Roma a priessa daua.
Con uuestro esfuerço ariba   entramos en Espayna,
matastes los moros   e las tierras ganavas,
adobé los caminos   del apóstol Santiague;
»non conquís a Çaragoça,   ont me ferió tal lançada.   vv. 54-76.

Por otra parte, los argumentos nos muestran cómo los cantares de gesta en el proceso de narrar la recuperación de la honra por parte del héroe épico responden a dos modelos diferentes.

El primero de ellos es el modelo estructural de la venganza. En él, como puede observarse en el *Cantar de los Siete Infantes de Lara,* la pérdida inicial del honor se produce por una vejación familiar. La recuperación de la honra se consigue mediante la venganza sangrienta de los ofensores, causándoles la muerte.

El segundo modelo estructural es el del vasallo rebelde. Su ejemplo es el *Cantar de Fernán González* original. En él la pérdida del honor inicial se produce por una injusticia, como puede ser el trato injusto del señor con el vasallo, al traicionar reiteradamente el rey de León a su vasallo castellano. La rebeldía del héroe, que se alza en armas contra su señor (matándolo o no, según las versiones), logrará la recuperación de la honra mediante la independencia de Castilla.

Aunque no cabe detenernos en ello, ha de advertirse cómo la traición es uno de los mecanismos básicos para la articulación de las tramas épicas. Ruy Velázquez traiciona a los Infantes; el rey de León encarcela a traición a Fernán González; los Vela matan a traición al Infant García; la Condesa Sancha urde a traición la muerte de su marido y de su hijo; Bernardo del Carpio se rebela contra su rey porque traiciona a su reino poniéndolo en manos de Carlomago, etc. Frente a él, la venganza o la victoria en armas supone la reparación de la honra: el bastardo Mudarra matará al traidor de Ruy Velázquez; Fernán González logra por las armas la independencia de Castilla; doña Sancha, viuda del Infant García, tras la victoria del rey Sancho de Navarra, tomará cumplida venganza de los Vela haciendo matar alevosa y dolorosamente al último de ellos; el hijo de la condesa Sancha matará a su madre antes de que logre culminar una segunda traición; Bernardo del Carpio derrota en Roncesvalles a los franceses manteniendo la independencia del reino de León, etc.

3. EL CANTAR DE MIO CID

3.1. Transmisión y composición

A. Testimonios del Cantar

El *Cantar de Mio* Cid se ha transmitido en el llamado códice único conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura Vitr. 7-17. Se trata de un códice en cuarto, de 74 foliosde pergamino, compuesto de once cuadernos cosidos mediante cinco nervios. Está incompleto porque le faltan folios (inicialmente debió contar con 78), entre ellos el primero por lo que carece de principio. Actualmente está muy deteriorado por los reactivos químicos que se utilizaron durante el siglo XIX para su lectura. Su encuadernación actual es del XV, siendo la segunda que debió tener el códice. El texto está escrito a renglón seguido con letra gótica libraria de mediados del XIV, a una sola tinta. Todos los versos se inician con mayúsculas.

Consta que este manuscrito estaba en el concejo de Vivar de finales del XV hasta finales del XVI. En el XVII estuvo en manos particulares, volviendo en el XVIII a Vivar, al convento de santa Clara. Hacia 1770 o 1780, Eugenio Llaguno lo sacó para su publicación. En el XIX fue adquirido por diversos bibliófilos (Pascual de Gayangos y Pedro José Pidal) hasta que en 1960 la Fundación Juan March lo adquiere y dona al Estado.

El códice se difundió mediante una copia manuscrita realizada en el siglo XVI por Juan Ruiz Ulibarri, titulada *Historia del famoso cavallero Rodrigo de Bibar, llamado por otro nombre Cid Campeador*. Esta copia se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 6328) y fue corregida por José Antonio Pellicer. En 1779 Tomás Antonio Sánchez lo publica (desde la copia anterior del XVI corregida por Pellicer) en su *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*.

También contamos con varias prosificaciones del *Cantar*. En primer lugar, Alfonso X el sabio incluye dos prosificaciones del cantar en dos versiones de su *Estoria de España*: una primera prosificación en la versión abreviada de la *Estoria de España* (conocida por la crítica como *Crónica de veinte reyes*); y una segunda prosificación en su versión ampliada, donde la utiliza hasta el capítulo 896.

El contenido del *Cantar de Mio Cid* también pasó a la llamada *Estoria del Cid*, relato que mezcla la crónica árabe de Ibn 'Alqama, una versión amplificada del cantar y materiales hagiográficos de la leyenda cidiana de Cardeña. Esta versión del cantar se conserva en redacción independiente en la versión de la *Estoria de España* que publicará Florián de Ocampo en 1541 (la llamada *Crónica ocampina*). Por su parte, la *Crónica de Castilla*, que suele utilizarse para completar el comienzo perdido del *Cantar*, utiliza la *Estoria del Cid* al recoger toda la trama del cantar. De esta *Crónica de Castilla* deriva la *Crónica particular del Cid* que ofrece el relato de su vida.

B. Fecha de composición

Desde el siglo XVIII, Tomás Antonio Sánchez se planteó el problema de fecha que suscita el *Cantar* debido a los datos que nos transmite su colofón:[12]

> Quien escrivió este libro dél' Dios paraíso, ¡amén!
> Per Abbat le escrivió en el mes de mayo
> en era de mill e dozientos cuaraenta e cinco años, vv. 3731-3735
> [en era de mill τ CC. xLv años]

Según este texto, ¿qué significado tiene la fecha de mill e. CC. xLv (1245 de la era hispánica, equivalente a 1207 de la era cristiana por la que nos regimos actualmente)?

[12] Para las citas del *Cantar* utilizamos la ejemplar edición de Alberto Montaner en la Biblioteca Clásica de la Real Academia (*Cantar de Mio Cid,* Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011).

Para contestar hemos de tener en cuenta que la copia conservada es indudablemente de principios del siglo XIV. Teniendo eso en cuenta, Tomás Antonio Sánchez, supuso que inicialmente existía otra C en la fecha, siendo "mil e CCCxLv", esto es 1345 de la era hipánica o 1307 de la era cristiana actual. Ramón Menéndez Pidal en su monumental edición de 1908 y 1911 dio por buena esta opinión que pasó a ser la más aceptada por la crítica. Esta C debió de ser raspada para avejentar el códice, pues la copia del XVI ya leía el texto como se ha conservado hasta hoy.

En la actualidad, esta discrepancia entre el códice (siglo XIV) y la fecha de su copia (siglo XIII), y con ella su explicación crítica, no tiene sentido. En primer lugar, Alberto Montaner, al observar en 1993 el manuscrito con un video-microscopio de superficie y una cámara de reflectografía infrarroja ha demostrado que en el espacio tras las dos CC nunca se escribió otra, siempre estuvo en blanco. Por otro, se ha acreditado por parte de la crítica la práctica de la llamada *subscriptio copiata* que consistía en copiar íntegramente el original que se copiaba, incluso en los datos del colofón del ejemplar de muestra. Con ello, los datos del colofón de la copia del siglo XIV posiblemente reproducen los datos del texto original que se copió en el XIII.

Si la crítica ha resuelto en parte el problema de la discrepancia entre la fecha del colofón y la realidad material de su copia, sigue abierta una amplia polémica sobre la fecha de composición de la obra. Ramón Menéndez Pidal, atendiendo a referencias internas, propuso la fecha de 1140. Para ello se basaba, entre otros argumentos, en dos referencias del texto. La primera de ellas era la denominación *buen emperador* (v. 3003), como referencia coetánea a Alfonso VII (rey de Castilla y León de 1126 a 1157), coronado *Imperator totius Hispaniae* en 1135. La segunda, los esponsales de Blanca de Navarra y el infante Sancho de Castilla en 1140, ya que Blanca era nieta del Cid (al ser su madre Cristina Rodríguez, hija del Cid), esponsales que permiten cerrar la obra diciendo que los reyes de España hoy son sus parientes (v. 3742). También el estudio lingüístico lleva a fechar la obra en el siglo XII por el arcaísmo que advierte en la obra. Se añade a este conjunto de datos internos la referencia externa del *Poema de Almería*, poema latino de 1147 que ya hace referencia a la existencia de cantares sobre el Cid.

Otros críticos se han fijado en las referencias jurídicas que presenta el *Cantar* para dar como fecha de creación la reflejada en el manuscrito: 1207. Términos como f*ijodalgo* o *rico omne*, los usos cancillerescos y diplomáticos (la carta fuertemientre sellada, etc.) muestran conceptos y procedimientos desconocidos hasta finales del siglo XII. También aparecen otras referencias internas que retrasan a finales del XII

el poema, como el empleo de tácticas militares introducidas a partir de la batalla de Alarcos en 1195 y utilizadas en la conquista de Alcocer (vv. 625-851).

Otros críticos señalan la existencia de una estratificación cronológica en las referencias internas del *Cantar* y en sus posibles vinculaciones con la celebración de ciertos acontecimientos históricos. Se ha propuesto que el poema pudo componerse con motivo de las bodas entre García IV de Navarra y Urraca, hija bastarda de Alfonso VII de Castilla en 1148, aunque también se vincula al contexto social e ideológico de las revueltas urbanas de 1116 por su referencia al ascenso social en la ciudad de Valencia (v. 1213). Otros insisten en la existencia ya de un cantar castellano testimoniado por la referencia del *Poema de Almería* en 1147. Sin embargo, siguen señalándose claras referencias internas, como el uso del término *señor natural* (v. 895), que no pueden ser anteriores al final del XII.

Ya la existencia de esta estratificación cronológica en el *Cantar* la advertía Ramón Menéndez Pidal por lo que propuso dos fechas de composición: un temprano poema hacia 1110, más cercano a la historia, y una refundición posterior hacia 1140 más novelizadora. En este sentido, otros críticos han propuesto esta solución estratigráfica a la vista de la diversidad de referencias cronológicas e ideológicas que cabe advertir en el texto. Se entiende de esta manera el *Cantar* conservado como una cadena de refundiciones que dejan marcados algunos de sus estratos. Destacan dos propuestas.La primera de ellas considera que en un principio existió un breve cantar que ocuparía el actual cantar II hasta el perdón real (vv. 1085-2015); este cantar inicial se compondría antes de 1100, En 1100 se refundiría al añadirse el cantar I actual (vv. 1-1084). Entre 1140 y 1160 se desarrollaría el cantar III (desde las bodas). La segunda propuesta fecha hacia 1120 el poema original que sufriría una primera refundición entre 1140 y 1150 y una segunda después de 1160 muy cercana al cantar conservado de 1207. Estas propuestas permiten explicar la estratificación de referencias cronológicas internas como posibles alusiones a acontecimientos históricos y a su reutilización aplicándola a nuevas situaciones similares y como la presencia de usos lingüísticos y de conceptos jurídicos y legales que se corresponden con épocas históricas alejadas en cerca de cien años.

C. La autoría del *Cantar*

Volvamos a los datos del colofón:

> Quien escrivió este libro   dél' Dios paraíso,   ¡amén!
> Per Abbat le escrivió   en el mes de mayo
> en era de mill e dozientos   cuaraenta e cinco años,   vv. 3731-3735

Según el texto, ¿qué significa *este libro… le escribió*? A pesar de los intentos de críticos que ha propuesto ver en esta expresión el significado de componer, los estudios filológicos demuestran que en la Edad Media castellana *escrivir* tenía el sentido material de trazar letras, al igual que *libro* tenía el sentido material de códice. Por ello, escribir un libro solo cabe interpretarlo como copiarlo. La Edad Media utiliza *fazer* o *componer* para indicar el acto creativo, al igual que la obra literaria se denomina como *gesta, coplas, cantar, nuevas, razón* o *romanz* en el mismo *Cantar de Mio Cid*. Con ello, es indudable que Per Abat es el copista de la obra, no su creador.

No obstante esta realidad lingüística, algunos críticos han defendido la autoría de Per Abat, identificándolo con un abogado del monasterio de santa Eugenia de Cordobilla que en un pleito ante Fernando III en 1223 aportó un documento falsificado basado en tradiciones cidianas. Así se justificaría que la expresión "ha escrito el libro" se utilizase porque el autor del Cid redacta en castellano la fórmula notarial latina de *scripsit,* tal y como hacían los notarios para referirse a la autoría del documento.

La mayoría de la crítica, sin embargo, ha rechazado esta documentación al localizar la existencia de al menos veinticinco Per Abbat diferentes entre 1158 y 1350 en distintos documentos castellanos. Se trata por lo tanto de un nombre muy común que bien puede corresponderse con un copista cuyo nombre se mantiene en la copia del XIV por ser esta una subscriptio copiata.

Por su parte, la tradicional tesis de don Ramón Menéndez Pidal, sobre la exitencia de dos juglares refundidores ya no goza de aceptación crítica. Según ella, existiría un juglar primitivo más cercano a la historia, que la compondría hacia 1110, en una zona, según la geografía del *Cantar*, cercana a San Esteban de Gormaz. En 1140 otro juglar refundiría el *Cantar*, siendo de la zona de Medinaceli, según la geografía ampliada en la refundición.

Actualmente, sin decantarse por un autor único y necesariamente culto, sí que hay un consenso crítico en aceptar que el autor original o los posteriores refundidores mantendrían una vinculación con el monasterio de Cardeña. Las existencia de leyendas cidianas en el monasterio y de la tumba del Cid con su correspondiente culto funerario apoyan esta vinculación (pues de hecho el monasterio tiene un papel importante en el Cantar I). Por otra parte la existencia de un explicit juglaresco ("E el romanz es leído") abona la posible recitación ante peregrinos, a lo que se suma la posible vinculación del cantar al scriptorium de Cardeña. Por otra parte, el *Cantar* tal y como se ha conservado puede vincularse a una ideología de frontera

que alejaría su vinculación geográfica hacia tierras más al sur y vinculadas más a los caballeros pardos de las ciudades castellanas que a los intereses propagandísticos de un monasterio.

Por último, basándose en el estilo de la obra se ha llegado a señalar la existencia de un segundo autor para el cantar III del *Mio Cid*, hipótesis no aceptada por la mayoría de la crítica.

Se acepte un autor único para el poema o la creación tradicional de una cadena de refundiciones por parte de juglares, en el actual *Cantar* advertimos la presencia de materiales de dos tipos de fuentes diferentes.

La mayoría de los materiales utilizados provienen de fuentes tradicionales. En ellos se advierte la existencia de creaciones literarias orales sobre el héroe (como muestra el testimonio del *Poema de Almería*). Por otro lado, se utiliza una tradición amorfa de historia oral en parte ligada al monasterio de San Pedro de Cardeña (donde estaba la tumba del Cid).

Por otra parte, sobre todo en los acontecimientos históricos, el autor o autores del poema coinciden (si no es que la utilizan) con la historiografía latina de mediados del siglo XII sobre el Cid. La *Historia Roderici* (1144-50) y el *Carmen Campidoctoris* (s.XI o más probablemente mediados del XII). Junto a esta historiografía latina, pudo existir otra corriente historiográfica paralela sobre mio Cid (y no el Campeador) que confluiría con ella en estas obras romances a finales del XII: el "Linage de Rodric Diaz", recogido en las *Corónicas navarras*, obra historiográfica romance más antigua compuesta hacia 1186; en el *Liber regum* aragonés compuesto entre 1196 y 1209; y en el propio *Cantar de Mio Cid.*

3.2. Estructura del Cantar

A. Los tres cantares de Menéndez Pidal

Desde la edición de Ramón Menéndez Pidal se acepta por parte de la crítica la división formal del *Cantar de mio* Cid en tres partes denominadas cantares. Esta división se sustenta en la presencia de dos marcas formales al comienzo y al final del cantar segundo:

- v. 1085 : Aquí.s' conpieça la gesta de mio Cid el de Bivar
- vv. 2276-7: ¡Las coplas d'este cantar aquí.s' van acabando/El Criador vos vala con todos los sos santos!

Atendiendo al motivo argumental central de cada uno de los cantares, Menéndez Pidal denominó al primero *cantar del destierro*, por iniciarse con este motivo hasta que el Cid se aproxima a la ansiada ciudad de Valencia. El segundo se denomina con el motivo de su final: tras la conquista de Valencia se acuerdan la bodas de las hijas del Cid, por lo que lo tituló *cantar de las bodas*. El tercero, tras unas escenas costumbristas en Valencia, arranca con la vejación de las hijas del Cid en el robledo de Corpes y su posterior satisfacción legal en las Cortes, cerrándose con el motivo de las segundas bodas. Por ello Menéndez Pidal le dio el título de *cantar de Corpes*.

En esquema esta es la divisón propuesta por Menéndez Pidal:

I. Cantar del Destierro: vv. 1-1084.

II. Cantar de las Bodas: vv. 1085-2277.

III. Cantar de Corpes: vv. 2278-3730.

B. Una estructura dual

A pesar de la división formal en tres cantares, la crítica viene proponiendo una estructura dual en el *Cantar de Mio Cid*. Existe una primera parte más histórica y bélica, en la que el héroe desterrado parte al exilio hasta que consigue asentarse tras la conquista de Valencia. Tras ello, hay una segunda parte más novelesca y cortesana, en la que las hijas del Cid son vejadas por los Infantes de Carrión, sus cobardes esposos, y tras ello se alcanza la reparación jurídica, mediante un juicio y unos duelos, y la social con unas segundas bodas más nobles.

Ian Michael, en su edición del *Cantar,* ha realizado una propuesta dividiendo el poema en diversas unidades argumentales formadas por la agrupación de tres elementos. Esta es su propuesta:

Cantar Primero		**A**
I. PREPARATIVOS PARA EL DESTIERRO [1-18]		
(A) Vivar	(B) Burgos	(C) Cardeña
II. CAMPAÑA DEL HENARES [18-26]		
(A) Visión en la Figueruela	(B) Castejón	(C) Venta del botín y generosidad del Cid
III. CAMPAÑA DEL JALÓN [26-46]		
(A) Alcocer	(B) Derrota de Fáriz y Galve	(C) Primera dádiva a Alfonso
IV. CAMPAÑA DEL JILOCA [46-63]		
(A) El Poyo	(B) Alfonso perdona a Álvar Fáñez	(C) Derrota del conde de Barcelona

Cantar Segundo		
V. INICIACIÓN DE LA CAMPAÑA LEVANTINA [64-71]		
(A) Murviedro	(B) Cebolla	(C) Peña Cadiella
VI. CAMPAÑA DE VALENCIA [72-77]		
(A) Cerco y conquista de Valencia	(B) Derrota del emir de Sevilla	(C) Segunda dádiva a Alfonso
VII. EL CID ESTABLECIDO EN VALENCIA [78-95]		
(A) Jerónimo nombrado Obispo	(B) Llegada de la familia del Cid	(C) Derrota de Yúsuf
VIII. EL CID REIVINDICADO [96-104]		
(A) Tercera dádiva a Alfonso	(B) Los Infantes de Carrión se consultan	(C) Alfonso perdona al Cid
I. LOS MATRIMONIOS [104-111]		**B**
(A) Negociaciones nupciales	(B) Esponsales	(C) Ceremonias de bodas
Cantar Tercero		
II. LOS INFANTES EN VALENCIA [112-123]		
(A) Episodio del león	(B) Derrota de Búcar	(C) Los infantes elogiados; los infantes escarnecidos
III. VENGANZA DE LOS INFANTES [123-130]		
(A) Partida de los Infantes y las hijas	(B) Vana conjura para asesinar a Avengalvón	(C) La afrenta de Corpes
IV. EL CID SE PROPONE OBTENER DESAGRAVIO [131-135]		
(A) Rescate de las hijas	(B) El Cid pide justicia a Alfonso	(C) Alfonso proclama cortes en Toledo
V. EL CID REIVINDICADO OTRA VEZ [135-152]		
(A) Los pleitos	(B) Los duelos	(C) Los nuevos matrimonios

Esta propuesta de Ian Michael se agrupa en dos bloques, A y B, que cabe denominar Destierro y Bodas, por los motivos dinámicos que las caracterizan. En la primera parte, en la que se desarrollan ocho núcleos argumentales, desde "1. Preparativos para el destierro" hasta "8. El Cid reivindicado", el Cid ha de hacer frente, según la crítica, a la pérdida de su honor público a causa del destierro. Para recuperarlo tendrá que recurrir a la figura del vasallo rebelde, aquel que se enfrenta a la injusticia que le deshonra y es capaz de vencerla por las armas. Así, tras una continua lucha contra los moros en cuyo territorio ha de desterrarse, el Cid consigue dejar de ser el desterrado infanzón de Vivar para alcanzar a ser el señor de Valencia (la tierra más disputada

por los diferentes reinos cristianos y taifas del siglo XI) y alcanzar el perdón real. Con ello consigue aumentar el honor inicial perdido. Sin embargo, en este caso el modelo del vasallo rebelde no se realiza frente a su rey, quien injustamente lo destierra por saña real, sino contra los enemigos naturales de Castilla: los moros que la amenazan. Y consigue el perdón real, no forzando la voluntad del rey (como Bernardo del Carpio o Fernán González), sino mediante el vasallaje y la lealtad manifestadas en las tres dádivas sucesivas que manda al rey de Castilla mostrando así que sigue siendo su vasallo, a pesar de haber conquistado un reino. La estructura narrativa utilizada y el desarrollo bélico de esta parte nos llevan a denominarla *Gesta del destierro* (vv. 1-2060).[13]

La segunda parte, más breve que la anterior, se desarrolla en cinco núcleos argumentales, desde "1.Los matrimonios" hasta "5. El Cid reivindicado otra vez". Según la crítica en esta segunda parte el Cid pierde su honor privado, por la deshonra de sus hijas traicionadas por los Infantes de Carrión, y la recupera sobradamente tras una victoria judicial y unas segundas bodas con reyes, no con condes. El desarrollo argumental consigue la venganza familiar como también se consigue en los *Infantes de Lara* o el *Romanz del infant Garcia*. Sin embargo, frente a estos modelos de épica tradicional, el *Mio Cid* consigue la reparación mediante una acción legal, las cortes y los duelos –sin final cruento-, y no mediante la venganza de la sangre. Consigue mayor honra, pues públicamente deshonra a los Infantes de Carrión y públicamente sus hijas mejoran su estado social al alcanzar una bodas socialmente más honrosas que las primeras. El carácter cortesano de la ambientación de la historia y su cuidada trama de causa y efecto nos hacen denominar a esta parte, *Razón de la afrenta de Corpes* (vv. 2068-3730).

Ha de advertirse cómo ambas partes están muy relacionadas, ya que la tirada 104 se inicia como fin de la gesta del destierro (relatando el perdón real en el primer día de las vistas en el Tajo, vv. 2060). Los vv. 2065 a 2068 sirven de transición al relatar sintéticamente un segundo día de las vistas claramente intranscendente. En el v. 2068 se inicia el tercer día del vistas en el que comienza la negociación de la propuesta de boda entre las hijas del Cid y los Infantes y con ello da inicio la segunda parte del poema, la razón de las bodas.

---

13 Tanto la etiqueta de gesta del destierro como la de razón de la afrenta de Corpes la tomamos del estudio de Miguel Garci-Gómez *Dos autores en el "Cantar del mio Cid". Aplicación de la informática*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1993.

C. La gesta del destierro

La gesta del destierro articula su desarrollo narrativo en cuatro momentos que trazan un ascenso social del héroe desde su deshonrra inicial con la pérdida de todo su patrimonio (el destierro) hasta el ascenso definitivo con la consecución del señorío de Valencia y el perdón real. En síntesis estos son los cuatro momentos estructurales:

I. Situación inicial: Destierro (tiradas 1-18).

II. Primer ascenso: Razias de frontera (tiradas 18-63).

III. Ascenso Definitivo: conquista de un nuevo emplazamiento señorial en Valencia (tiradas 64-95).

IV: Sanción social del ascenso (tiradas 96-104 hasta el v. 2060).

I. Situación inicial: La primera situación narrativa ocupa el primero de los núcleos argumentales ("1. Preparativos para el destierro") y se narra en las tiradas 1 a 18. En ella progresivamente pierde el Cid sus elementos fundamentales como caballero castellano. En primer lugar pierde su solar (1.A. Vivar), el lugar patrimonial de origen de su linaje y su señorío feudal que lo incardina funcional y legalmente en la nobleza castellana. Tras perder esta condición en el episodio siguiente (1.B. Burgos) pierde su forma de vida. El destierro significa la pobreza, la falta de medios, que ha de subsanarse mediante el engaño de las arcas a los judíos Raquel e Vidas. Sin tierras, sin medio de susbsistencia, solo le queda al héroe el desgarro más íntimo como ser humano, la pérdida de los seres queridos. Esta pérdida se relata en el tercer episodio (1.C. Cardeña). El Cid ha de separarse de su familia como la "uña de la carne", dejando a su mujer e hijas indefensas bajo la protección del monasterio. Solo, sin patria ni condición social, sin familia, el Cid marcha al destierro bajo la protección de su fama. Pero esta algo vale, como pone de manifiesto el final de la tirada 17:

> Por Castiella oyendo van los pregones,
> cómmo se va de tierra mio Cid el Canpeador;
> unos dexan casas e otros onores.
> En aqués día, a la puent de Arlançón
> ciento e quinze cavalleros todos juntados son,
> todos demandan por mio Cid el Canpeador. vv. 287-292.

II: Primer ascenso: La segunda situación narrativa ocupa tres núcleos argumentales: 2. Campaña del Henares; 3. Campaña del Jalón y 4. Campaña del Jiloca, extendiéndose de la tirada 19 a la 63. Este bloque estructural supone un primer ascenso

del Cid mediante diversa razias de frontera que le llevan a desplazarse desde Burgos hasta el Levante por los valles de los ríos. Tras una profecía inicial (2.A. Visión en la Figueruela) el héroe consigue su primera victoria (2.B. Castejón):

Mio Cid Ruy Díaz   por las puertas entrava,
en mano trae   desnuda el espada,
quinze moros matava   de los que alcançava;
gañó a Castejón   e el oro e la plata.   vv. 470-473

El héroe a partir de aquí ya tiene un modo de vida, la propia de los caballeros de frontera castellanos: las razias contra moros. Y su ascenso se va jalonando mediante dos motivos narrativos: 1) las ganancias y las dádivas al rey (2.C Venta del botín y generosidad del Cid, 3.C Primera dádiva a Alfonso) y 2) las progresivas victorias del Cid, quien tras la victoria inicial, conquista Alcocer (3.A), derrota a los reyes moros Fariz y Galve (3.B) y desde el Poyo dominará el bajo Aragón (4.A). Tras estos episodios de ascenso mediante razias y sus correspondientes botines comienza el reconocimiento de su éxito con otros dos motivos: el inicio del perdón real que alcanza en primer lugar a Álvar Fáñez, la mano derecha del Cid (4.B) y la victoria del conde de Barcelona (4.C). Con esta victoria sobre un noble cristiano el Cid muestra su generosidad y la altura nobiliaria alcanzada. Quien no era sino un infanzón de Vivar alcanza la altura del conde de Barcelona. En la tirada 63 resume el *Cantar* la honra acumulada por el Cid a lo largo de su destierro. Esta honra está basada en su vida como caballero mediante el uso de las armas y en su lealtad como vasallo del rey de Castilla:

Aguijava el conde   e pensaba de andar
tornando va la cabeça   e catándos' atrás,
miedo iva aviendo   que mio Cid se repintrá,
lo que non ferié el caboso   por cuanto en el mundo ha,
una deslealtança,   ca non la fizo alguandre.
Ido es el conde,   tornos' el de Bivar,
juntos' con sus mesnadas,   conpeçólas de pagar
de la ganancia que an fecha,   maravillosa e grand:
¡Tan ricos son los sos   que no saben qué se an!   vv. 1077-1086.

Para valorar en su medida el éxito alcanzado por el Cid, hay que contrastar esta situación con la inicial del destierro en la que el caboso advertía a sus seguidores:

Lléganle todos, la mano.l ban besar.
Fabló mio Cid de toda voluntad:
–Yo ruego a Dios e al padre spirital,
vós que por mí dexades casas e heredades,
enantes que yo muera, algún bien vos pueda far,
lo que perdedes, doblado vos lo cobrar.– vv. 298b-303

A lo largo de todo este proceso, en cada uno de los recorridos de las razias (que conforman los tres núcleos argumentales) se marca el final del episodio con marcas del ascenso social. En la primera campaña del Henares el Cid reparte su primer botín (2.C); tras la campaña del Jalón el Cid manda su primera dádiva al rey Alfonso reiterando su vasallaje (3.C) y la campaña del Jiloca termina con la victoria sobre el conde don Remont de Barcelona con lo que no solo consigue ponerse a la altura de los grandes nobles cristianos, sino que cierra su posible avance reconquistador hacia Valencia (4.C).

III. Ascenso definitivo: La tercera situación narrativa de la gesta del destierro se dedica a relatar el ascenso definitivo del Cid desterrado. Ocupa tres núcleos argumentales: 5. Inicio de la campaña levantina, 6. Campaña de Valencia y 7. El Cid establecido en Valencia, y se extiende de la tirada 64 a la 95. En este bloque estructural se produce el ascenso definitivo del honor del héroe desterrado al conquistar un nuevo emplazamiento señorial: Valencia. Quien fuese un infanzón menor de Castilla, el señor de Vivar, pasa a ser el señor de Valencia, el reino taifa más disputado del siglo XI. Comienza el relato con la conquista del Levante, con el fin estratégico de cercar la ciudad. Así, en primer lugar se domina el norte, conquistando Muviedro (el actual Sagunto, 5.A) y Cebolla (hoy el Puig, 5.B) y preparando el cerco con la conquista del sur tomando Peña Cadiella (un castillo que estaba a unos 75 kilómetros al sur de Valencia, entre esta y Denia, 5.C). En la tirada 71 se resume esta campaña levantina:

En tierras de moros, prendiendo e ganando,
e durmiendo los días e las noches trasnochando,
en ganar aquellas villas mio Cid duró tres años. vv. 1167.1169.

El cerco o conquista de Valencia se relata en dos momentos que subrayan cómo tras conseguir la ciudad el Cid no continuará con su campaña de razias. Estas razias son dinámicas, en continuo movimiento: el atacante asalta una ciudad, consigue el botín y huye o se desplaza a un nuevo lugar de saqueo. En el caso de Valencia eso no

ocurre. Tras conquistar la ciudad (6.A), el Cid la defiende ante el ataque del emir de Sevilla (6.B), mostrando así su voluntad de señorío, de permanecer en la posesión del lugar. Pero el Cid, una vez señor de Valencia, no deja de reconocer su vasallaje con respecto a Alfonso, pues lo reconoce como "mio señor natural" (v. 1272). Por ello manda a Álvar Fánñez a entregar una segunda dádiva al rey (6.C).

Esta voluntad de permanencia se consolida en el último núcleo argumental: el establecimiento en Valencia como señorío. Por ello, se articula con tres signos propios de la ocupación y repoblación cristiana de las tierras reconquistadas. Lo primero que se hacía al reconquistar un territorio era restablecer el obispado visigiodo. Por ello, una vez conquistada y defendida Valencia, se nombra obispo a don Jerónimo (7.A), primera prueba de la voluntad de permanencia. En segundo lugar, el nuevo señor y sus vasallos establecen en ella su domicilio, por ello el Cid acoge en ella a su familia (7.B). Por último, las tierras reconquistadas han de saberse defender del peligro de los ataques de los musulmanes que intentan volver a recuperar el territorio perdido. Eso es lo que pretende el rey Yúsuf, rey de Marruecos que cerca la ciudad con más de 50000 hombres. Ante ello, el Cid muestra su voluntad de defender la ciudad hasta la muerte, por ser el culmen de su fortuna, su nuevo patrimonio nobiliario:

–¡Grado al Criador   e al Padre espirital,
todo el bien que yo he   todo lo tengo delant!
Con afán gané Valencia   e éla por heredad,
a menos de muert   no la puedo dexar,   vv. 1633-1636.

Patrimonio ganado de manera definitiva gracias al esfuerzo bélico que ha supuesto su vida en el destierro:

Esto Dios se lo quiso   con todos los sos santos,
cuando en vuestra venida   tal ganancia nos an dado.
¿Vedes el espada sangrienta   e sudiento el cavallo?
Con tal cum esto   se vencen moros del campo.   vv. 1750-1754.

IV. Sanción social del ascenso: La cuarta situación narrativa, con la que se cierra la primera parte del *Cantar de mio Cid* que hemos denominado gesta del destierro, ocupa un único núcleo argumental: 8. El Cid reivindicado, que se extiende de la tirada 96 a la mitad de la 104 hasta el v. 2060. En ella, en primer lugar, el Cid, ya señor consolidado de Valencia y con capacidad de ser plenamente independiente proclamándose rey u otro título de alta nobleza, reitera nuevamente su vasallaje ante

su señor natural el rey de Castilla. Por ello le ofrece una tercera dádiva (8.A) recordando que "E servirlo he siempre mientra que ovisse el alma" (v. 1820). El éxito del Cid se va a subrayar con dos motivos narrativos. El primero tiene que ver con el motivo folclórico de las buenas bodas que sancionan en el imaginario colectivo el ascenso social. Por ello, los Infantes de Carrión, altos nobles, pretenden a las hijas del Cid para realizar un casamiento "a su ondra [de ellas] y nuestra pro [de ellos]" (v. 1898). Las hijas del Cid ganarán en linaje de alcurnia y ellos se enriquecerán con las ganancias de su suegro. Con ello se sanciona doblemente el ascenso del Cid: el proscrito desterrado injustamente es reconocido por su éxito económico y considerado merecedor de honra por poder emparentar con él (8.B). Por último, el rey concede el perdón al Cid y cambia su actitud contraria por una de amistad que procura honrarlo públicamente y en la que intercambian los gestos propios de la relación vasallática, el besar las manos del vasallo y el beso posterior del señor que como tal lo recibe (8.C):

Hinojos fitos sedié el Campeador:
–¡Merced vos pido a vós, mio natural señor!
Assí estando, dédesme vuestra amor,
que lo oyan cuantos aquí son.–
Dixo el rey: –Esto feré d'alma e de coraçón.
Aquí vos perdono e dóvos mi amor
e en todo mio reino parte desde oy.–
Fabló mio Cid e dixo esta razón:
–¡Merced! Yo lo recibo, don Alfonso, mio señor.
Gradéscolo a Dios del cielo e después a vós
e a estas mesnadas que están aderredor.–
Hinojos fitos, las manos le besó,
levos' en pie e en la boca.l' saludó. vv. 2030-2040.

Con este perdón real se cierra la gesta del destierro en la que se altera el esquema épico tradicional del rey injusto al que se le ha de enfrentar un vasallo justiciero que, tras un enfrentamiento violento (a menudo bélico), consigue la reparación pública de su honor. En este caso el deshonor inicial (destierro) realizado por un rey sañudo e injusto, que persigue al Cid hasta el extremo de negarle el pan y la sal en Burgos, se supera mediante un vasallo ejemplar que tras tres dádivas que suponen un reconocimiento explícito de su vasallaje consigue el perdón público y honroso de un rey finalmente también ejemplar en la vistas del Tajo.

De manera sintética podemos resumir la estructura narrativa de la gesta del destierro en el siguiente esquema:

I. Situación inicial: Destierro (1-18)
   - Tres lugares de pérdida progresiva: Vivar (el solar)/ Burgos (la forma de vida: las Arcas) / Cardeña (la familia).

II. Primer ascenso: Razias de frontera : (18-63):
   - Desplazamiento hacia Levante: Henares / Jalón / Jiloca.
   - El final de cada episodio marca el ascenso: Botín del Cid / Dádiva al rey / Derrota del Conde de Barcelona.

III. Ascenso Definitivo: conquista de un nuevo emplazamiento señorial: Valencia (64-95)
   - Conquista del Levante /Conquista de Valencia/ Establecimiento del Señorío en Valencia.

IV: Sanción social del ascenso (96-104 hasta el v. 2060)
   - Recompensa de bodas / Perdón real.

D. La razón de la afrenta de Corpes

La razón de la afrenta de Corpes tiene una estructura narrativa muy diferente al desarrollo lineal y progresivo advertido en la gesta del destierro. La razón parte de una situación inicial muy imbricada en su motivo dinámico (las bodas) con el cierre de la gesta. La gesta del destierro termina el primer día de las vistas del Tajo con el perdón real (donde ya se preveían las bodas) y la razón comienza en la misma tirada el tercer día de vistas con la aprobación de las bodas. Tras ello, la razón se estructura en un único episodio narrativo, la afrenta de Corpes, articulado con la estructura de venganza familiar. Por ello, se produce una vejación por la traición de los infantes a sus esposas (el robledo de Corpes) y se venga mediante un proceso judicial de cortes en Toledo y lides en Carrión. Cada uno de estos bloques narrativos tiene una articulación dual de causa y efecto. La cobardía de los infantes en Valencia es la causa que motiva su infamia en el robledo de Corpes (efecto). El rescate de las hijas del Cid (causa) motiva el relato de la reparación judicial posterior en la que la honra del Cid llegará a su cima al emparentar en unas segundas bodas con los reyes de Navarra y Aragón. En síntesis, estos son los dos momentos señalados:

I. Situación inicial: Bodas (tiradas 104 desde el v. 2068-111)

II. Episodio narrativo: Corpes (ficticio).

A) Vejación (tiradas 112-130)

B) Venganza (tiradas 131-152)

I. Situación inicial: las bodas. La situación inicial de la razón ocupa un bloque argumental, 1. Los matrimonios, que se extiende de la mitad de la tirada 104 (desde el v. 2068) a la 111. En él se desarrolla el motivo de las bodas que se anunciaba al final de la gesta del destierro. De hecho, las bodas se inician el tercer día de las vistas en el Tajo en las que es perdonado el Cid. Estas bodas forman parte del reconocimiento público que de la nueva honra del Cid hace el rey favoreciéndole con unas bodas honrosas para sus hijas:

> –¡Oídme, las escuelas, cuendes e ifançones!
> Cometer quiero un ruego a mio Cid el Campeador,
> assí lo mande Christus que sea a so pro:
> vuestras fijas vos pido, don Elvira e doña Sol,
> que las dedes por mugieres a los ifantes de Carrión.
> Seméjam' el casamiento ondrado e con grant pro,
> ellos vos la piden e mándovoslo yo. vv. 2073-2078

Se desarrollan las negociaciones matrimoniales tras haber aceptado la propuesta real (1.A. Negociaciones nupciales), y se celebran los esponsales (1.B) y las bodas en Valencia (1.A).

No obstante, el Cid muestra reiteradamente su reticencia ante estas bodas, como se manifiesta en la tirada 110:

> –Mugier, doña Ximena, ¡grado al Criador!
> A vós digo,mis fijas, don Elvira e doña Sol,
> d'este vustro casamiento creçremos en onor,
> mas bien sabet verdat, que non lo levanté yo:
> pedidas vos ha e rogadas el mio señor Alfonso
> atán firmemientre e de todo coraçón
> que yu nulla cosa no.l' sope dezir de no.
> Metívos en sus manos, fijas amas a dos;
> bien me lo creades que él vos casa, ca non yo.– vv. 2196-2204.

II. A. La vejación de Corpes. El relato de la vejación de Corpes se articula en dos de los núcleos narrativos propuestos por Ian Michael: 2. Los Infantes en Valencia y 3. Venganza de los Infantes. Ambos episodios, de carácter claramente novelesco, tienen una estructura de causa y efecto. La estancia de los Infantes en Valencia va a motivar su traición en el robledo de Corpes. En efecto, la estancia en Valencia muestra en diversos episodios de carácter humorístico la cobardía de los Infantes que los pone en una situación ridícula y de minusvaler en la corte del Cid. El episodio del león (2.A, claramente humorístico), la cobardía mostrada en batalla frente al rey Búcar (2.B Derrota de Búcar) y el conocimiento de su comportamiento en la corte con la ironía del contraste entre la fatuidad de los orgullosos condes y la realidad que conocen los hombres del Cid (2.C Los infantes elogiados; los infantes escarnecidos) desarrollan los motivos por los que los Infantes decidirán abandonar vejadas a las hijas del Cid (3.A partida de los Infantes y de las hijas):

> Pidamos nuestras mugieres al Cid Campeador,
> digamos que las levaremos a tierras de Carrión,
> e enseñarlas hemos dó las heredades son.
> Sacarla hemos de Valencia, de poder del Campeador;
> después en la carrera feremos nuestro sabor,
> ante que nos retrayan lo que cuntió del león.
> Nós de natura somos de condes de Carrión,
> averes levaremos grandes que valen grant valor,
> escarniremos las fijas del Campeador. vv.2543- 2554

Antes de ejecutar su infamia, los Infantes intentan traicionar al fiel moro Avengalvón, protector de las hijas del Cid, que se despide de ellos "commo de malos e de traidores" (v. 2681, 3. B). Ya a solas con sus indefensas mujeres, ejecutan su traición en el conocidísimo episodio (3.C) donde "por muertas las dexaron en el Robredo de Corpes" (v. 2748).

II.B. La venganza y la recuperación del honor perdido. Este apartado acoge los dos últimos núcleos temáticos: 4. El Cid se propone obtener desagravio y 5. El Cid reivindicado otra vez, extendiéndose de la tirada 131 a la 151. La estructura narrativa de la razón de la afrenta de Corpes tiene la motivación tópica de los cantares de venganza. Una traición produce una afrenta en el honor familiar. Esta afrenta exige una reparación que tradicionalmente se sustancia en una venganza sangrienta. No ha faltado sangre en la traición familiar que sufre el Cid:

> Linpia salié la sangre sobre los ciclatones
> ya lo sintien ellas en los sos coraçones. vv. 2739-2740.

Sin embargo, la sangre faltará en la reparación. Este conjunto narrativo se articulará como el anterior en una estructura bimembre de causa y efecto. En primer lugar se motiva el desarrollo de la venganza para recuperar el honor con un relato lineal que va del rescate de las hijas del Cid (3.A) a la solicitud de reparación judicial por parte del Cid quien demanda unas Cortes (3.B) que son convocadas por el rey Alfonso en Toledo (3.C). La consecuencia de esta propuesta narrativa será el desarrollo de las Cortes con la plena reivindicación judicial del Cid. En un primer lugar el héroe logra un pleno éxito judicial al salir vencedor de los pleitos (5.A). Así consigue que le devuelvan sus preciadas Colada y Tizón (vv. 3170-3180) y le compensen por la dote entregada a sus falsos yernos (vv. 3236-3249). Pero aún queda otra demanda que ocupa la tirada 138:

> Estas apreciaduras mio Cid presas las ha,
> sos omnes las tienen e d'ellas pensarán;
> mas cuando esto ovo acabado pensaron luego d'ál:
> -¡Merced, ya rey e señor, por amor de caridad!
> La rencura mayor non se me puede olbidar;
> oídme toda la cort e pésevos de mio mal;
> los infantes de Carrión, que.m' desondraron tan mal,
> a menos de riebtos no los puedo dexar. vv. 3250-3257.

Los *rieptos* (retos) son una figura legal de resolución de los pleitos de honor mediante la lucha armada entre nobles. Las lides (5.B Los duelos) se celebran en Carrión entre Pero Vermúez y el infante Fernando González quien se rinde; entre Martín Antolínez y el infante Diego González, quien huye del campo a la primera herida; y por último entre Muño Gustioz y Asur González, hermano de los infantes de Carrión, quien acaba malherido. Con estas derrotas los tres infantes de Carrión quedan infamados a perpetuidad.

Se cierra la obra con un último motivo (5.C Los nuevos matrimonios) que supone la exaltación del héroe. Con las segundas bodas el Cid no solo ha recuperado el honor familiar al vencer judicial y legítimamente a sus yernos traidores condenándolos a la muerte social, sino que extiende su honra a todo el pueblo de Castilla:

¡Grado al rey del cielo,   mis fijas vengadas son,
agora las ayan quitas   heredades de Carrión!
¡Sin vergüença las casaré,   o a qui pese o a qui non!-
Andidieron en pleitos   los de Navarra e de Aragón,
ovieron su ajunta   con Alfonso el de León,
fizieron sus casamientos   con don Elvira e con doña Sol.
Los primeros fueron grandes,   mas aquestos son mijores,
a mayor ondra las casa   que lo primero fue.
¡Ved cuál ondra crece   al que en buen ora nació
cuando señoras son sus fijas   de Navarra e de Aragón!
Oy los reyes d'España   sos parientes son,
a todos alcança ondra   por el que en buen ora nació.   vv. 3714-3725

Esta segunda parte del *Cantar* ha respondido al tópico inicio de los cantares de vengaza familiar, al producirse la deshonra familiar por la traición, generalmente de otro miembro de la familia. Si en los *Infantes de Lara* es el tío quien traiciona o la esposa en el leyenda de la *Condesa traidora*, en la razón de la afrenta de Corpes son los yernos del héroe. Sin embargo, la venganza ha dejado de ser una venganza de sangre, como la detenida muerte que se le da a Íñigo Vela en el *Roman del Infant García,* para ser una venganza legal que supone la muerte social, pero no física, de los traidores. Con ello se cierra el relato haciendo que el desterrado infanzón de Valencia, que pedía a Dios en el colmo de su desdicha poder casar a sus hija y honrar a su mujer al salir desposeído de Cardeña, termine siendo señor de Valencia, casando a sus hijas con los reyes de España y logrando así honrar a su mujer al emparentarla con la realeza y ofrecerle como patrimonio el señorío más deseado por los reinos de finales del siglo XI, el reino taifa de Valencia.

En resumen cabe sintetizar la estructura narrativa de la razón de la afrenta de Corpes en el siguiente esquema:

I. Situación inicial: Bodas (104 desde el v. 2068-111)

Negociación / Esponsales / Celebración.

II. Episodio narrativo: Corpes (ficticio).

A) Vejación (112-130)

– Motivación (Causa): Los infantes en Valencia.

– Narración (Efecto): Afrenta de Corpes.

B) Venganza (131-152)

– Motivación: del rescate a las Cortes.

– Narración: Reparación judicial

· Pleitos / Duelos / Segundas bodas con reyes de España

E. La unidad estructural del motivo de las bodas

La crítica ha señalado la importancia que el motivo de las bodas de las hijas del Cid tiene en el *Cantar de mio Cid* como elemento estructurador que funde en una unidad indisoluble las dos partes de la narración. Ya hemos visto cómo este motivo aparece en la tirada 104 al final de la gesta del destierro y al principio de la razón de la afrenta de Corpes. Vamos a ver ahora cómo aparece en ambas partes del *Cantar* y cómo su presencia es un motivo dinámico y un signo del ascenso de la honra del Cid.

En la gesta el motivo de las bodas aparece desde el comienzo del destierro con un carácter genérico sin precisar un matrimonio determinado. En la tirada 16 en la despedida de su familia en Cardeña, el Cid exclama:

¡Plega a Dios e a Santa María
que aún con mis manos case estas mis fijas,
o que dé ventura e algunos días vida,
e vós, mugier ondrada, de mí seades servida!– vv. 282-284

Sin nada, cuando ha de marchar a la incertidumbre de una vida en riesgo, sin patria y sin fortuna, el Cid ruega al Señor poder casar a sus hijas con sus propias manos. Para él sería la situación antitética de la que parte. Cuando deja a su familia sin nada, su horizonte de salvación, la marca de que ha cambiado su destino es el poder conseguir casar a sus hijas.

Y esa función de marca de éxito social la mantienen las bodas al aparecer ligadas al éxito del héroe en la recuperación de su honra en el destierro. Cuando ha conseguido conquistar Valencia y ha de establecerse en ella como señor feudal, le llega la amenaza mora de reconquistar la ciudad. Para él esta amenaza es un oportunidad de riqueza que piensa emplear… en el ajuar para casar a sus hijas. Por ello tranquiliza así, en la tirada 90, a su esposa ante el ataque de Yusuf:

–¡Ya mugier ondrada, non ayades pesar!
Riqueza es que nos acrece maravillosa e grand;
á poco que viniestes, presend vos quieren dar,
por casar son vuestras fijas, adúzenvos axuvar.– vv. 1647-1650.

Tras esta presencia del motivo de las bodas con carácter indeterminado, no ha de extrañar que al acercarse el perdón real el motivo de las bodas aparezca con la clara función folclórica de matrimonio recompensa, como en los cuentos populares en los que el protagonista termina casándose con la princesa. La recompensa del héroe al ser perdonado por el rey y recuperar su honra será el matrimonio de sus hijas con los Infantes de Carrión. Así se presenta en la tirada 102, cuando se une el perdón real a la propuesta de matrimonio:

–¡Oídme, Minaya, e vós, Per Vermúez!
Sírvem' mio Cid el Campeador,
él lo merece e de mí abrá perdón;
viniéssem' a vistas, si oviesse dent sabor.
Otros mandados ha en esta mi cort:
Diego e Ferrando, los ifantes de Carrión,
sabor han de casar con sus fijas amas a dos.
Sed buenos mensageros e ruégovoslo yo
que ge lo digades al buen Campeador;
abrá ý ondra e creçrá en onor
por consagrar con los ifantes de Carrión.– vv. 1897-1906.

Sin embargo, si bien el Cid no duda en aceptar el perdón real, ha de aceptar las bodas con una clara reticencia. De hecho, la tirada 102 relata su primera reacción al deseo real. En ella, el Cid muestra su desacuerdo, aunque por obediencia (como ocurrió en el destierro) acepta la voluntad de su rey:

Cuando lo oyó mio Cid el buen Campeador,
una grand ora pensó e comidió:
–¡Esto gradesco a Christus el mio señor!
Echado fu de tierra, e, tollida la onor,
con gran afán gané lo que he yo.
A Dios lo gradesco, que del rey he su amor
e pídenme mis fijas pora los ifantes de Carrión.
Ellos son mucho urgullosos e an part en la cort;
d'este casamiento non avría sabor,
mas, pues lo conseja el que más vale que nós,
fablemos en ello, en la poridad seamos nós.
¡Afé Dios del cielo, que nos acuerde en lo mijor!– vv. 1931-1942.

En la razón de la afrenta de Corpes el motivo de las bodas con los Infantes de Carrión abre el relato. En el tercer día de las vistas en el Tajo es el rey quien insiste en el casamiento. Por ello, la tirada 104 muestra cómo el Rey pide formalmente, junto con los Infantes, las hijas al Cid. Ante ello, el héroe con reticencia accede, aunque claramente se desvincula públicamente de la responsabilidad del casamiento:

> Fabló el rey don Alfonso,   commo tan buen señor:
> –Grado e gracias, Cid,   e primero al Criador,
> que.m' dades vuestras fijas   pora los ifantes de Carrión.
> D'aquí las prendo por mis manos   a don Elvira e doña Sol
> e dolas por veladas   a los ifantes de Carrión.
> Yo las caso a vuestras fijas   con vuestro amor,
> al Criador plega   que ayades ende sabor.
> Afellos en vuestras manos   los ifantes de Carrión,
> ellos vayan convusco,   ca d'aquén me torno yo.
> Trezientos marcos de plata   en ayuda les do yo
> que metan en sus bodas   o do quisiéredes vós;
> pues fueren en vuestro poder   en Valencia la mayor,
> los yernos e las fijas   todos vuestros fijos son,
> lo que vos ploguiere   d'ellos fet, Campeador.-
> Mio Cid ge los recibe,   las manos le besó:
> –Mucho vos lo gradesco   commo a rey e a señor,
> vós casades mis fijas,   ca non ge las do yo.–   vv. 2094-2110.

El verso 2110 subraya el protagonismo del rey en este matrimonio: "vos casades mis fijas ca non gela las do yo". El Cid no ha conseguido su propósito inicial de casar a sus hijas "con sus manos", por sí mismo. Es otro, aunque sea rey, quien ha otorgado la boda. Por ello ya hemos visto en la tirada 110 que en la intimidad de Valencia, tras la alegría de la noticia del matrimonio, el Cid descubre a su mujer y a sus hijas sus dudas más personales ante el acierto de estas nupcias. Por otra parte, el Cid insiste en negarse a entregar a sus hijas a los Infantes por su mano y exige que se entreguen por parte de un intermediario. El autor quiere dejar claro que no se cumple el deseo inicial del Cid: casar a sus hijas por sus manos. Por eso, en la tirada 105 exige el Cid al rey que nombre un "manero", alguien que legalmente le represente en la entrega de sus hijas, para no hacerlo personalmente. Esa función recae en Álvar Fáñez:

Yo vos pido merced a vós, rey natural:
pues casades mis fijas así commo a vós plaz,
dad manero a qui las dé cuando vós las tomades;
non ge las daré yo con mi mano nin dend non se alabarán.–
Respondió el rey: –Afé aquí Álbar Fáñez,
prendellas con vuestras manos e daldas a los ifantes,
así commo yo las prendo d'aquent commo si fosse delant,
sed padrino d'ellas a tod el velar;
cuando vos juntáredes comigo que.m' digades la verdat.-
Dixo Álbar Fáñez: –¡Señor, afé que me plaz! vv. 2131-2140

No se engañaba el Cid, la bodas terminarán con el cruel desenlace de la afenta de Corpes. Con ello se abre el motivo de la venganza que, ya desde su primer planteamiento, se liga al motivo de las segundas bodas. El poeta utiliza una técnica de encadenamiento de motivos dinámicos: al cerrarse el del destierro se abre el de las bodas con los Infantes de Carrión; al cerrarse el de las boda con los Infantes de Carrión se abre el de la afrenta traidora; al cerrarse el de la afrenta traidora se abre el de las segundas bodas reparadoras. Por ello, en la tirada 132, al encontrar vejadas a las hijas del Cid, su primo Pero Vermúez las consuela con estas palabras, uniendo la venganza de los Infantes con unas segundas bodas mejores que las anteriores:

–Don Elvira e doña Sol, cuidado non ayades,
cuando vós sodes sanas e bivas e sin otro mal;
buen casamiento perdiestes, mejor podredes ganar.
¡Aun veamos el día que vos podamos vengar!– vv. 2865-2868.

De igual manera reacciona el Cid al recibir la noticia de la afrenta:

–¡Venides, mis fijas, Dios vos curie de mal!
Yo tomé el casamiento, mas non osé dezir ál.
¡Plega al Criador que en cielo está
que vos vea mejor casadas d'aquí en adelant!
De mios yernos de Carrión Dios me faga vengar.– vv. 2890-2894.

Pero esta afrenta no solo afecta al Cid. Desde el principio la necesidad de estas segundas bodas reparadoras también aparece ligada al honor del rey Alfonso, pues la deshonra producida por el primer matrimonio es responsabilidad suya. Por eso, en la

tirada 133 la queja del Cid en Valencia se le plantea al rey en la corte y el rey acepta la vinculación de ambos honores dañados, el del Cid y el suyo propio:

> Casastes sus fijas con ifantes de Carrión,
> alto fue el casamiento, ca lo quisiestes vós.
> Ya vós sabedes la ondra que es cuntida a nós,
> cuémo nos han abiltados ifantes de Carrión. vv. 2939-2942.
> […]
> Por esto vos besa las manos commo vassallo a señor
> que ge los levedes a vistas o a juntas o a cortes.
> Tiénes' por desondrado, mas la vuestra es mayor vv. 2948-2950.
> […]
> El rey una grand ora calló e comidió:
> –Verdad te digo yo que me pesa de coraçón
> e verdad dizes en esto tú, Muño Gustioz,
> ca yo casé sus fijas con ifantes de Carrión,
> fizlo por bien que fuesse a su pro;
> ¡siquier el casamiento fecho non fuesse oy! vv. 2953-2958.

Al verse afectado todo el honor de un rey, no es extraño que la reparación del honor mediante la venganza legal solicitada por el Cid coincida con la consecución de unas segundas bodas reales claramente emparentadas con el motivo de la recompensa por matrimonio. El honor del Cid en la razón culminará emparentando su linaje con los reyes de Navarra y Aragón. Ya hemos visto cómo lo relata el final del poema en la tirada final (152):

> –¡Grado al rey del cielo, mis fijas vengadas son,
> agora las ayan quitas heredades de Carrión!
> ¡Sin vergüença las casaré, o a qui pese o a qui non!– vv. 3714-3716.

Obsérvese cómo, al recibir la noticia de la reparación del honor, el Cid une los tres motivos básicos de toda la narración. En primer lugar el honor tras la vejación de los Infantes ha sido recuperado:"mis fijas vengadas son". En segundo lugar, la religiosidad mostrada en la súplica incial del héroe, su petición de ayuda desesperada al separarse de su familia en Cardeña, ha sido atendida. Ha tenido el tiempo suficiente para poder honrar a su familia, por lo que realiza una acción de gracias: "Grado al rey del cielo". Sus hijas poseen las arras de la boda con libertad, desvinculadas de la casa de Carrión; él es Señor de Valencia y goza de la amistad del rey. Pero todavía queda

por cumplir su deseo de poder casar a sus hijas con sus manos, por su voluntad y este tercer motivo, el de las bodas del inicio, se consigue también en este final. “las casaré, o a qui pese o a qui non”. El héroe ha cerrado la oración final que hizo al comienzo del destierro y con ella cierra la obra, pues ya se ha conseguido el objeto fundamental de la épica: la consecución del honor a través del riesgo.

Este rápido repaso al motivo de las bodas nos muestra cómo su función dinámica a lo largo del *Cantar* ha sido la de unir estructuralmente ambas partes, la gesta y la razón, como etapas de un mismo proceso de consecución del honor del Cid. Gracias a este motivo una primera parte basada en elementos históricos, como son el segundo destierro con confiscación de las tierras sufrido en 1088, el dominio militar del Levante desde Borriana en 1089, la derrota del conde de Barcelona Berenguer Ramón II en 1090 y la conquista de Valencia en 1094, no se yuxtapone a una segunda parte totalmente imaginaria.

Sabemos que la narración de la razón es falsa, aunque en ella queden algunos ecos históricos muy lejanos. Las hijas reales del Cid nunca casaron con los Infantes de Carrión, aunque llegaron a emparentar lejanamente con la realeza. Cristina casó con Ramiro Sánchez, señor de Monzón, y tuvo como hijo a García Ramírez, rey de Pamplona de 1134 a 1150. Su otra hija María casó con Ramon Berenguer III, conde de Barcelona cuando todavía no se había unido al reino de Aragón. Por su parte, aunque existieron los condes de Carrión como nobles leoneses, sus nombres fueron Pedro Ansúrez y Gonzalo Ansúrez, y nunca fueron infantes ni casaron o emparentaron con las hijas del Cid.

Ambas partes, destierro cercano a la historia y razón plenamente novelesca, se fusionan estructuralmente gracias al motivo de las bodas que hace, según las tesis de Alberto Montaner, que la trama de la *Razón* se enraíce en la trama de la *Gesta* desde el comienzo. Por ello, cuando el Cid nada tiene por el destierro lo único que pide es que pueda recuperar la honra de su linaje casando personalmente a sus hijas y esta satisfacción de su honor solo se produce al final de la razón cuando casa libre y por decisión personal a sus hijas con los reyes de Navarra y Aragón.

Por otro lado, en la restauración del honor del héroe, la revisión del motivo de las bodas nos señala cómo en su composición el poema tiene una unidad estructural en la exaltación del honor del héroe que repite en gradación el siguiente proceso:

a. la acción del rey produce deshonra;
b. la virtud del héroe la recupera y acrecienta;
c. las bodas son prueba social del ascenso adquirido.

Por último, en este proceso es fundamental, como elemento desencadenante, la ironía del fin no buscado, por ella los enemigos del Cid consiguen lo contrario de lo que pretende con sus acciones:

a. cuando el rey Alfonso con el destierro pretende destruir al Cid, el resultado final será que el desterrado termine siendo señor de Valencia;
b. cuando, por el contrario, el rey pretende honrar al Cid mediante una boda con la alta nobleza (los Infantes de Carrión) el resultado producirá la afrenta de Corpes;
c. cuando los Infantes pretenden vejar a las hijas del Cid y al Cid mismo mediante la afrenta de Cortes, el resultado final permite unas bodas reales de mayor honra para él y su familia.

F. El proceso ascensional del héroe

Es una tradición crítica considerar que el Cid sufre en el *Cantar* un proceso ascesional en su honor en forma de W irregular. Esta progresión en W parte de una caída inicial (el primer tramo de la W: \) al ser un infanzón desterrado de su tierra de Vivar. Su punta más baja sería la despedida de Cardeña en la que pierde a su familia. A partir de ahí, las sucesivas razias y victorias le llevan a un proceso ascensional (el segundo tramo de la W: /) hasta llegar a ser señor de Valencia y alcanzar el perdón del rey Alfonso. Este tramo ascensional llega a su mayor altura al emparentar con la alta nobleza leonesa (las bodas de sus hijas con los Infantes de Carrión). A partir de esa altura, el proceso vuelve a caer (tercer tramo de la W:\) al perder la honra familiar en la afrenta de Corpes. Esta caída, al afectar al mundo personal del héroe, sería menor que la deshonra social sufrida en el destierro que tocó fondo en la despedida de Cardeña. A partir del robledo de Corpes, se inicia un segundo proceso ascensional (el último tramo de la W: /) que lleva al Cid a la recuperación de la honra familiar y a emparentar con la realeza, con lo que alcanzaría una altura mayor que la alcanzada en el primer asceso social como pariente de los altos nobles leoneses.

Esta interpretación crítica no tiene en cuenta el significado que tiene la honra familiar en la Edad Media (que no es privada, sino más pública que la individual) ni que el héroe ha pasado de infanzón desterrado a señor de Valencia. En efecto, no puede ser lo mismo la pérdida del honor sufrida por un infanzón (un miembro menor de la nobleza) que la del señor de Valencia, quien solo tiene al rey sobre su jerarquía feudal. Tampoco es lo mismo el destierro, que afecta personalmente al

vasallo, aunque puede significar también la pérdida de sus bienes, que la vejación del honor familiar que afecta a todo el linaje nacido y por nacer. Por ello, hay una progresión lineal en la pérdida y el alcance de la honra del Cid: el Cid avanza en la obra en la conquista de su honra y la gravedad de la deshonra que sufre. Al mismo tiempo, se incrementa la calidad e intensidad de sus reparaciones: de infanzón pasa a señor feudal y de ahí a miembro de la familia real. La progresión lineal de la reparación de su honra es evidente. Por otro lado, aunque la vejación de su honra es más grave en la afrenta que en el destierro, no lo es la reacción social ante ella. Al ser desterrado, el Cid tiene en contra al rey y al reino de Castilla. El ofendido es solamente él y aquellos que libremente le acompañan al exilio. Por el contrario, en la afrenta de Corpes el Cid se verá acompañado en su deshonor por el rey de Castilla y encontrará el apoyo de los suyos y de las leyes del reino que lo protegen.

Por otro lado, el proceso ascensional trazado por Leo Spitzer no responde, a nuestro juicio, a la unidad estructural que muestra el *Cantar* analizado desde el motivo dinámico de las bodas. Este motivo traza una progresión lineal ascensional entre el honor adquirido con las primeras bodas e incrementado tras las segundas. Como vimos este motivo permite articular el crecimiento del honor del Cid en dos etapas. En una primera, el destierro épico con base histórica permite un desarrollo bélico y geográfico, con estructura narrativa de viaje, que traslada al Cid de Vivar a Valencia, de la deshonra del infanzón desterrado a la honra del vasallo ejemplar perdonado y distinguido por su rey. La segunda etapa, plenamente novelesca, sirve para amplificar desde un desarrollo jurídico y lógico (los debates sostenidos ante la corte) el honor conseguido por el señor de Valencia que no solo es capaz de reparar la afrenta de sus enemigos sino que consigue elevar su posición social al ser familia real. Para el castellano que escuchase la recitación del cantar en la Castilla medieval no cabía duda, conforme avanzaban los versos crecía la honra de Mio Cid, el que en buena hora nació.

3.3. Significado del Cantar de Mio Cid

A. Una nueva épica de frontera

Se han propuesto varios significados para la composición del *Cantar de Mio Cid* y de sus posibles refundiciones. De todas las propuestas críticas realizadas, la más sugerente es la defendida por Francisco Rico. Según su tesis, el *Cantar* vendría a ser una reconstrucción coherente de la tradición oral que del Cid se tendría en la frontera castellana. Esta tesis explica por qué en el *Cantar* hay una mezcla de datos históricos,

de errores e invenciones. También ello explicaría la estratificación de materiales y contenidos que hemos señalado a propósito de la fecha de composición del poema. También explica la utilización o coincidencia del poema con fuentes historiográficas y legendarias (la leyenda de Cardeña) desarrolladas en el siglo XII.

Por otra parte, esta mezcla no es caótica o amorfa. El *Cantar* tal como se ha conservado, y lo hemos visto al analizar su narración y el motivo de las bodas, responde a una estructura unitaria coherente y cohesionada. Ello sería fruto del intento de enlazar de forma unitaria el conjunto de recuerdos orales dispersos en las tradiciones de frontera de los que partiría el autor o refundidor del poema conservado.

¿Qué intención tendría el autor al componer esta versión uniforme de las diversas tradiciones de frontera que conoce? Según Francisco Rico, con esta versión el autor, como es propio de la épica, pretendería proyectar los valores y percepciones comunes al juglar y al público, que no serían otros que la defensa y exaltación de la vida de la frontera castellana del siglo XII. Ello es especialmente perceptible porque en su versión el autor encarna en el Cid los valores propios de la vida y de los caballeros castellanos que defienden las fronteras del reino contra las razias sarracenas, al tiempo que viven de estas razias contra tierras de moros. Por ello, el Cid, frente a otros héroes épicos inimitables, ofrece un perfil de virtudes imitables y útiles para los castellanos de las ciudades fronterizas del XII. Con ello vendría a crear una nueva épica de frontera por ser una épica que con los modelos tradicionales de la épica tradicional (el cantar de héroe rebelde o el de la venganza familiar) y con los recursos propios de las tradiciones históricas y legendarias sobre el héroe, crea una historia unitaria que exalta sus propios valores y forma de vida.

B. El Cid héroe de frontera

Vamos a repasar rápidamente los principales motivos que caracterizan al Cid como héroe de frontera, esto es, como encarnación de los ideales y de la vida que en el siglo XII sostenían a los castellanos de las ciudades fronterizas con el Islam.

En primer lugar, en el *Cantar* advertimos un detallismo y una extensión inusuales en la descripción de los botines adquiridos por el héroe. Esta importancia narrativa del botín es poco atractiva para un público que no sepa interpretarla en lo que vale. Veamos un ejemplo tra la primera victoria del Campeador:

> Mandó partir   tod aquesta ganancia,
> sos quiñoneros   que ge los diessen por carta.
> Sos cavalleros   ý an arribança,

a cada uno d'ellos caen ciento marcos de plata,
e a los peones la meatad sin falla;
toda la quinta a mio Çid fincava.
Aqui non lo pueden vender nin dar en presentaja,
nin cativos nin cativas non quiso traer en su compaña.
Fablo con los de Castejon y envio a Fita e a Guadalfajara,
esta quinta por cuánto serié conprada;
aun de lo que diesen que oviessen grand ganancia.
Asmaron los moros tres mill marcos de plata,
plogo a mio Çid d'aquesta presentaja;
a tercer día dados fueron sin falla. vv. 510-523.

Un caballero de frontera sí entendería y sabría valorar el alcance de la victoria obtenida por la calidad y cantidad del botín apresado. Y le interesaría, porque a sus ojos la figura del Cid ganaría verosimilitud y honra.

Por ello no ha de extrañar que el poema haga reiterados avisos y elogios de la vida del caballero de frontera que ha de conseguir el pan con el esfuerzo de su espada poniendo continuamente su vida en riesgo. Valgan unos ejemplos:

–De Castiella la gentil…exidos somos acá,
si con moros non lidiáremos, no nos darán del pan. vv. 672-673.

Passe la nochee venga la mañana,
aparejados me sed a cavallos e armas;
iremos ver aquella su almofalla.
Commo omnes exidos de tierra estraña,
allí pareçrá el que merece la soldada!– Tirada 67, vv. 1122-1126.

Venido m'es delicio de tierras d'allent mar,
Entraré en las armas, non lo podré dexar;
mis fijas e mi mugier verme an lidiar,
en estas tierras agenas veran las moradas cómmo se fazen,
afarto verán por los ojos…commo se gana el pan.– vv. 1639-1643.

De gran interés es advertir cómo en diversos lugares del Cantar el autor subraya narrativamente el ascenso social que puede alcanzarse con la vida de frontera. Así, se reitera el enriquecimiento que obtienen las mesnadas del Cid:

Mio Cid Ruy Díaz a Alcocer es venido.
¡Qué bien pagó…a sus vassallos mismos!

A cavalleros e a peones fechos los ha ricos,
en todos los sos non fallariedes un mesquino:
qui a buen señor sirve siempre bive en delicio. Tirada 45, v. 846-850.

Cuando el Cid gana Valencia, el autor destaca cómo se produce un auténtico ascenso social en los señoríos de frontera. Veamos qué nos dice la historia:

> La caballería villana es una institución militar típicamente hispánica que se desarrolló en el medievo en los reinos de Castilla y de León y, en menor medida, en el de Portugal. Tuvo un importante desarrollo en la Extremadura castellana (la tierra que se abre entre el río Duero y el sistema Central) durante los siglos X y XI, y en particular con la repoblación que lleva a cabo Alfonso VI, en cuyo proceso se estableció un modelo social y político basado en extensos concejos municipales fundados bajo diversos fueros concedidos por los reyes castellanos para favorecer su repoblación y en los que se contemplaba la creación de milicias populares para la defensa de la villa y de su alfoz. El fuero más antiguo que se conoce, el de Castrojeriz en 974, ya contempla esta figura.

En general, se trataba de una milicia concejil formada por soldados de a pie o peones, ballesteros y soldados a caballo que las poblaciones debían prestar al rey cuando este necesitara de ellas de acuerdo al deber de auxilium que contraían las poblaciones en sus fueros. Todos los integrantes de la milicia se obligaban a mantener completo y en buen estado su armamento.

El valor específico de esta caballería villana radicaba en que para ostentar el rango de caballero no se exigía poseer un origen noble, tan solo tener los recursos suficientes para mantener al menos un caballo y el armamento completo y necesario para el combate, además, claro está, de residir en el concejo. Se les conocía comúnmente como los "caballeros pardos" por el color de su indumentaria.[14]

Como podemos ver, el *Cantar* concuerda con esta realidad histórica:

Grandes son los gozos que van por es logar,
cuando mio Cid gaño a Valençia e entró en la cibdad.
Los que fueron de pie cavalleros se fazen;
el oro e la plata ¿quién vos lo podrié contar?
Todos eran ricos cuantos que alli ha. vv. 1211-1215.

---

14 Tomado de *El Arte de la Historia*, "La caballería villana":
https://elartedelahistoria.wordpress.com/2010/03/09/la-caballeria-villana/

Esta baja nobleza ciudadana, que venía a incrementar el número de infanzones, era hostigada por la alta nobleza. Este enfrentamiento social tiene ecos en el *Cantar*. Así, el conflicto social de infanzones contra nobles cabe verlo en la oposición entre la riqueza por heredades (propia de los nobles leoneses con solar protegido en el interior del reino) y la riqueza en dineros, fáciles de transportar, propia de los caballeros de frontera. Ello se advierte en la reclamación que de la dote hace el Cid a los Infantes en los pleitos de las Cortes de Toledo reclamando sus haberes monedados y recibiendo en pago tierras de los Infantes:

Otra rencura he de ifantes de Carrion,
cuando sacaron de Valençia mis fijas amas a dos
en oro e en plata tres mill marcos les di yo;
yo faziendo esto, ellos acabaron lo so:
¡denme mis averes, cuando mios yernos non son!– vv. 3202-3206.

Essora salién aparte ifantes de Carrion,
non acuerdan en consejo, ca los haveres grandes son,
espesos los han ifantes de Carrion,
tornan con el consejo e fablavan a so sabor:
–Mucho nos afinca el que Valençia gaño
cuando de nuestros averes assí.l' prende sabor.
Pagarle hemos de heredades en tierras de Carrion.» vv. 3217-3223.

Idéntico enfrentamiento entre infanzones, representados por el Cid, y la alta nobleza se advierte en la oposición entre el orgullo nobiliario por el linaje antiguo y el orgullo por el ascenso social propio de los caballeros de frontera:

Ferran Gonçález en pie se levantó,
a altas vozes odredes qué fabló:
–¡Dexássedes vós, Cid, de aquesta razón!
De vuestros averes de todos pagado sodes;
non creciés baraja entre nós e vós.
De natura somos de condes de Carrion,
deviemos casar con fijas de reyes o de enperadores,
ca non pertenecién fijas de ifançones;
por que las dexamos derecho fiziemos nós,
más nos preciamos, sabet, que menos no.– Tirada 141, vv. 3291-3300.

En esta disputa el autor sabe de qué lado ponerse, pues llega a producirse un escarnio literario de la alta nobleza. Así ocurre en el enfrentamiento en Cortes entre el Cid, caballero de frontera, y el conde don García, alto dignatario de la nobleza leonesa:

El conde don García   en pie se levantava:
–¡Merçed, ya rey,   el mejor de toda España!
Vezós' mio Cid   a las cortes pregonadas.
Dexóla crecer   e luenga trae la barba,
los unos le han miedo   e los otros espanta.
Los de Carrión   son de natura tal,
non ge las devién querer   sus fijas por varraganas
o ¿quien ge las diera   por parejas o por veladas?
Derecho fizieron   porque las han dexadas,
cuanto él dize   non ge lo preciamos nada.–
Essora el Campeador   prísos' a la barba:
–¡Grado a Dios   que cielo e tierra manda!
Por esso es luenga,   que a delicio fue criada.
¿Qué avedes vós, conde,   por retraer la mi barba?
Ca de uando nasco   a delicio fue criada,
ca non me priso a ella   fijo de mugier nada,
nimbla messo   fijo de moro nin de christiana,
commo yo a vós, conde,   en el castiello de Cabra,
cuando pris a Cabra   e a vós por la barba.
Non ý ovo rapaz   que non messó su pulgada,
la que yo messé   aún non es eguada.–   Tirada 140, vv. 3270-3290.

Para un lector actual es difícil alcanzar a ver el escarnio literario en esta escena. Un castellano medieval no duda en advertirlo. El Cid recuerda aquí al conde que en la conquista de Cabra todo el mundo le tiró de la barba (mesar la barba). Este gesto en la Edad Media era una clara infamia y el noble a quien se lo hacían debía vengarse de quién le ofendía. De no hacerlo incurría en una situación de menos valer o infamia que incluso le impedía ejercer sus derechos legales, como le ocurre al conde en este episodio. El receptor medieval en esta escena advierte de inmediato que el conde es un cobarde que no sabe defender debidamente su derechos, pues dejó que le mesasen la barba hasta los niños y todavía la lleva con los mechones que le arrancaron sin haberse vengado.

Más claro advertimos el escarnio literario de la alta nobleza en la cobardía de los Infantes de Carrión ante la batalla que, recordemos, es la manera habitual de ganarse la vida del caballero de frontera:

¡Mientes, Ferrando, de cuanto dicho has:
por el Campeador mucho valiestes más!
Las tus mañas yo te las sabré contar.
Miembrat' cuando lidiamos çerca Valencia la grand:
pedist las feridas primeras al Campeador leal,
vist un moro, fústel' ensayar,
antes fuxiste que a él te allegasses.
Si yo non uviás el moro te jugara mal;
passé por ti, con el moro me of de ayuntar,
de los primeros colpes ofle de arrancar.
Did' el cavallo, tóveldo en poridad,
fasta este día no lo descubrí a nadi.
Delant mio Cid e delante todos ovístete de alabar
que mataras el moro e que fizieras barnax;
croviérontelo todos, mas non saben la verdad.
e eres fermoso, mas mal varragán,
¡Lengua sin manos, cuemo osas fablar! vv. 3313-3328.

También es fácimente observable el escarnio literario en la cobardía que mostraron los Infantes en la corte de Valencia en el episodio del león:

Di, Ferrando, otorga esta razón:
¿non te viene en miente en Valençia lo del león,
cuando durmié mio Cid y el león se desató?
E tú, Ferrando, ¿que fizist con el pavor?
Metístet' tras el escaño de mio Çid el Campeador
Metístet', Ferrando, por o menos vales oy.
Nós cercamos el escaño por curiar nuestro señor,
fasta do despertó mio Cid el que Valençia gañó,
levantós' del escaño e fues' pora'l león,
el león premió la cabeça, a mio Çid esperó,
dexós'le prender al cuelon e a la red le metió.
Cuando se tornó el buen Campeador,
a sos vassallos violos aderredor,
demandó por sus yernos, ninguno non falló. vv. 3329-3342.

Frente a estos escarnios literarios de la nobleza opuesta a los caballeros de frontera, el *Canta*r destaca la honra social de los seguidores del Cid, caballeros de frontera como él:

Mandólos venor a la cort   e a todos los juntar;
cuando los falló, por cuenta   fízolos nombrar:
tres mill e seiscientos avié   mio Cid el de Bivar,
alégras'le el coraçón   e tornós' a sonrrisar:
-¡Grado a Dios, Minaya,   e a Santa Maria madre,
con más pocos ixiemos   de la casa de Bivar!
Agora avemos riqueza,   más avremos adelant.   vv. 1263-1269.

fablemos nós d'aqueste   que en buen ora nació:
grandes son los gozos   en Valencia la mayor
porque tan ondrados   fueron los del Campeador.   vv. 3710-3713.

Incluso, en un giro final, extiende esa honra del Cid a todos los que presencian el relato de sus hazañas, quizás porque ese estilo de vida puede alcanzar a toda la frontera castellana:

Oy los reyes d'España   sos parientes son,
a todos alcança ondra   por el que en buen ora nació.   vv. 3724-3725.

C. El Cid, modelo social de los caballeros de la frontera castellana

Si se exaltan los valores de los caballeros de la frontera y sus formas de vida, el Cid encarna estos valores con un grado tal de naturalidad que los hace imitables, frente a otros héroes épicos que no están al alcance de los mortales. Vamos a repasar los elementos imitables del Cid en su caracterización en el *Cantar*.

En primer lugar, el Cid destaca por ser un personaje caracterizado por una virtud: la mesura, esto es, la moderación, como advertimos en su reacción al inicio del relato:

fabló mio Cid   bien e tan mesurado:
–¡Grado a ti, Señor,   Padre que estas en alto!
¡Esto me an buelto   mios enemigos malos!–   vv. 7-9.

Comienza así su retrato como vasallo y señor ejemplar:

de las sus bocas todos dizian una razón:
–¡Dios, qué buen vassallo, si oviesse buen señor!– vv. 19-20.

–¡Merçed, rey Alfonso, sodes tan ondrado!
Por mio Cid el Campeador todo esto vos besamos,
a vós llama por señor e tienes' por vuestro vassallo;
mucho precia la ondra el Cid que l'avedes dado.
Pocos dias ha, rey, que una lid á arrancado:
a aquel rey de Marruecos, Yúçef por nombrado,
con cinquaenta mil arrancólos del campo;
las ganancias que fizo non son con recabdo,
ricos son venidos todos los sos vassallos,
e embíavos dozientos caballos e bésavos las manos.– vv. 1845-54.

Caballero de frontera, ha de ser un guerrero ejemplar. Por eso sabe mantener las leyes de la guerra y ejercer la piedad ante los indefensos. En este sentido es conmovedora la escena ante la niña que lo recibe a la entrada de Burgos:

Aguijó mio Cid, a la puerta se llegava,
sacó el pie del estribera, una ferida.l' dava;
non se abre la puerta, ca bien era cerrada.
Una niña de nuef años a ojo se parava:
–¡Ya Campeador, en buen ora cinxiestes espada!
El rey lo ha vedado, anoch d'él entró su carta
con grant recabdo e fuertemientre sellada.
Non vos osariemos abrir nin coger por nada;
si non, perderiemos los averes e las casas,
e demás los ojos de las caras.
Cid, en el nuestro mal vós non ganades nada,
mas el Criador vos vala con todas sus vertudes santas!–
Esto la niña dixo e tornós' pora su casa.
Ya lo vee el Cid que del rey non avié graçia;
partiós' de la puerta, por Burgos aguijava,
lego a Santa Maria, luego descavalga,
fincó los inojos, de coraçón rogava. vv. 37-53.

Pero sabe ser fiero cuando lo exige la dureza de la batalla:

Dio salto mio Cid en Bavieca, el so cavallo,
de todas guarnizones muy bien es adobado.
La seña sacan fuera, de Valencia dieron salto,
cuatro mill menos treinta con mio Cid van a cabo,
a los cinquaenta mil vanlos ferir de grado;
Álvar Álvarez e Álbar Fáñez entráronles del otro cabo.
Plogó al Criador e ovieron de arrancarlos.
Mio Cid enpleó la lança, al espada metió mano,
atantos mata de moros que non fueron contados,
por el cobdo ayuso la sangre destellando.
Al rey Yúcef tres colpes le ovo dados,
saliós'le de so l'espada, ca mucho l'andido el cavallo,
metios'le en Gujera, un castiello palaciano.
Mio Cid el de Bivar fasta allí llegó en alcanço
con otros que.l' consiguen de sus buenos vassallos.
Desd'allí se tornó el que en buen ora nasco,
mucho era alegre de lo que an caçado;
allí preció a Bavieca de la cabeça fasta a cabo.
Toda esta ganancia en su mano á rastado.
Los cincuaenta mil por cuenta fueron notados,
non escaparon más de ciento e cuatro. vv. 1714-1735.

Como ejemplo de caballeros, el Cid ha de ser cortesano y esposo ejemplar. Así lo muestra en las contadas ocasiones en que abre su corazón en la intimidad familiar de despedidas o de recibimientos, mostrando en estas ocasiones fidelidad a la fórmula matrimonial de estar unidos en la alegrías y en las penas:

El Cid a doña Ximena ívala abraçar,
doña Ximena al Cid la mano.l' va besar,
llorando de los ojos que non sabe qué se far,
e éll a las niñas tornólas a catar:
–A Dios vos acomiendo, fijas, e al Padre spirital,
agora nos partimos, Dios sabe el ayuntar.–
Llorando de los ojos, que non viestes atal,
Asi.s' parten unos d'otros commo la uña de la carne.
Mio Cid con los sos vassallos pensó de cabalgar,
a todos esperando, la cabeça tornando va;
a tan grand sabor fabló Minaya Álbar Fáñez:
–Cid ¿dó son vuestros esfuerços? ¡en buen ora nasquiestes de madre!
Pensemos de ir nuestra vía, esto sea de vagar.

Aun todos estos duelos en gozo se tornaran,
Dios, que nos dio las almas, consejo nos dara.– vv. 368-382.

Oíd lo que dixo el que en buen ora cinxo espada:
–Vós, mugier, querida e ondrada,
e amas mis fijas, mi coraçón e mi alma,
entrad comigo en Valencia la casa,
en esta heredad que vos yo he ganada.–
Madre e fijas las manos le besaban,
a tan grand ondra ellas a Valencia entravan. vv. 1603-1609.

Por último, como señor de frontera, también ha de saber defender sus intereses dentro del reino con la fuerza de la ley. Por ello, ha de se mostrarse abogado y legislador ejemplar. Pronto da señales de ello. Al establecerse en Valencia establece un fuero muy generoso con sus moradores…pero implacable con los que huyan de sus obligaciones fronterizas. En ello imita la legislación de los fueros de las ciudades castellanas de la frontera:

Los que ixieron de tierra de ritad son abondados;
a todos les dio en Valencia el que en buen ora nasco
casas e heredades de que son pagados;
el amor de mio Cid ya lo ivan provando.
Los que fueron con él e los de después todos son pagados.
Véelo mio Cid, que con los averes que avién tomados,
que si.s' pudiessen ir, ferlo ien de grado.
Esto mandó mio Cid, Minaya lo ovo conssejado:
que ningún omne de los sos vasallos
que.s' le non spidiés o no.l' besás la mano,
si.l' pudiessen prender o fuesse alcançado,
tomássenle el aver e pusiéssenle en un palo.
Afevos todo aquesto puesto en buen recabdo,
con Minaya Álbar Fáñez él se va consejando:
–Si vós quisiéredes, Minaya, quiero saber recabdo
de los que son aquí e comigo ganaron algo.
Meterlos he en escripto e todos sean contados
que si alguno.s' furtare o menos le fallaren,
el aver me avrá a tornar a aquestos mios vassallos
que curian a Valencia e andan arrobdando.–
Allí dixo Minaya: –Consejo es aguisado.– vv. 1248-1262.

En las Cortes de Toledo el Cid será el mejor abogado de sus derechos planteando una argumentación legal en la que gradúa sus querellas en una progresión magistral que culmina en la exigencia de la reparación del daño mayor con total eficacia:

dixo el rey: –No lo fere,   si.n' salve Dios,
ca ý verná   mio Cid el Campeador,
darl'edes derecho,   ca rencura ha de vós.
Qui lo fer non quisiesse   o no ira [a] mi cort
quite mio reino,   ca d'él non he sabor.–   vv. 2990-2994.

mas cuando esto ovo acabado   penssaron luego d'ál:
–¡Merced, ya rey señor   por amor de caridad!
La rencura mayor   non se me puede olvidar;
oídme toda la cort   e pésevos de mio mal;
los ifantes de Carrión,   que.m' desondraron tan mal,
a menos de riebtos   no los puedo dexar.   vv. 3252-3257.

3.4. El estilo épico en el Cantar de Mio Cid

A. La métrica fluctuante de la épica

El *Cantar de Mio* Cid al ser el texto épico de mayor extensión conservada (casi en su totalidad) y pertenecer a la etapa de plenitud de los cantares de gesta es un ejemplo máximo del estilo épico. Por ello, vamos a analizar en él sus principales características.

En primer lugar, el estilo épico se caracteriza por una métrica específica. Esta métrica utiliza el verso épico caracterizado por ser anisosilábico (esto es, fluctuante, sin un número fijo de sílabas) y compuesto (esto es, dividido en dos partes denominadas hemistiquios que se separan por una pausa intermedia llamada cesura). Con distintas combinaciones, dominan estadísticamente los hemistiquios de siete sílabas; le siguen los de ocho y los de seis. Aunque menos numerosos, pueden existir hemistiquios de más de ocho sílabas y de menos de seis. El verso suele tener esticomitia, esto es, las unidades métricas coinciden con unidades sintácticas (generalmente el verso o el hemistiquio son una oración o un sintagma completo). Cabe advertir estas características en el siguiente ejemplo (vv. 726-732), en el que las cesuras las marcamos con la barra:

Veriedes tantas lanças | premer e alçar*e*,	7/6
tanta adagara | foradar e passar*e*,	5/7
tanta loriga | falsar e desmanchar*e*,	5/7
tantos pendones blancos | salir vermejos en sangre,	7/8
tantos buenos cavallos | sin sos dueños andar*e*.	7/7
Los moros llaman –¡Mafomat!– | e los christianos –¡Santi Yagüe!–	8/9
Cayén en un poco de logar | moros muertos mill e. trezientos. ya*e*.	10/11

Junto al verso épico la métrica de los cantares de gesta se caracteriza por el uso de una estrofa llamada tirada. Esta estrofa consiste en una serie indeterminada de versos épicos que riman en asonancia monorrima. El cambio de rima marca el final de las tiradas. Para conseguir esta rima a menudo los versos épicos utilizan la e paragógica, esto es, el añadido de una vocal e, etimológica o no, para unificar la rima asonante de palabras que sin ella no rimaría (en el ejemplo añadida en cursiva). Aunque solo la rima marca el inicio o final de la tirada, cabe reforzar la transición entre tiradas mediante enlaces como paralelismo, reiteración del final de una tirada al comienzo de otra, etc. Sin embargo, la relación más habitual entre tiradas es la mera yuxtaposición.

Cabe advertir estas características en el ejemplo de dos tiradas (35 y 36), la primera de ellas con rima asonante en o-e y la siguiente en a-e (la e paragógica aparece en cursiva):

35. Enbraçan los escudos | delant los coraçones,
abaxan las lanças | abueltas de los pendones,
enclinaron las caras | de suso de los arzones,
ívanlos ferir | de fuertes coraçones […]
trezientas lanças son, | todas tienen pendones;
seños moros mataron, | todos de seños colpes;
a la tornada que fazen | otros tantos son*e*

36. Veriedes tantas lanças | premer e alçar*e*,
tanta adágara | foradar e passar*e*,
tanta loriga | falsar e desmanchar*e*,

El ritmo de la métrica épica suele reforzarse con un conjunto de recursos de repetición. El primero de ello, propio del verso épico es la tendencia a la esticomitia, que podemos advertir en este ejemplo (obsérvese como casi todos los hemistiquios tiene unidad sintáctica y cuando no la tiene la tiene el verso):

–¡Feridlos, cavalleros, | por amor del Criador!
¡Yo só Ruy Díaz, | el CidCampeador.–
Todos fieren en el az | do está Pero Vermúez;
trezientas lanças son, | todas tienen pendones;
seños moros mataron, | todos de seños colpes;
a la tornada que fazen | otros tantos son. vv. 720-725.

El paralelismo sintáctico es otro de los recursos de repetición que subraya el ritmo de la versificación épica:

Enbraçan los escudos | delant los coraçones,
abaxan las lanças | abueltas de los pendones,
enclinaron las caras | de suso de los arzones,
ívanlos ferir | de fuertes coraçones. vv. 715-718.

Con o sin paralelismo, la anáfora (la repetición del mismo comienzo) intensifica habitualmente el ritmo de los versos épicos:

Veriedes tantas lanças | premer e alçar,
tanta adágara | foradar e passar,
tanta loriga | falsar e desmanchar,
tantos pendones blancos | salir vermejos en sangre,
tantos buenos cavallos | sin sos dueños andar. vv. 726-730.

B. Los verbos en la narración épica

Muy característico del estilo épico es el uso que hace de los tiempos verbales en la narración. Hay una simultaneidad entre los tiempos del pasado, que son los propios del relato, y los del presente con los que se mezclan. Con ello, el pretérito indefinido marca las acciones ya terminadas. Por su parte, el imperfecto (que tiene una amplia presencia) desarrolla acciones durativas. Estos tiempos del pasado conviven con el presente histórico que desarrolla los hechos del pasado como realidad contemporánea cercana al receptor. Por su parte el abundante uso de diálogos hace que en ellos se dé el presente propio del tiempo del personaje que habla.

En los siguiente versos (715-720) cabe encontrar ejemplos de cada uno de esos usos:

Enbraçan los escudos | delant los coraçones, presente histórico
abaxan las lancas | abueltas de los pendones, presente histórico

enclinaron las caras | de suso de los arzones,	indefinido puntual
ívanlos ferir | de fuertes coraçones.	imperfecto durativo
A grandes vozes llama | el que en buen ora nació:	presente histórico
–¡Feridlos, cavalleros, | por amor del Criador!...»	presente del diálogo

C. El estilo oral formulario

El estilo épico se caracteriza por la utilización del llamado estilo oral formulario, caracterizado por Milman Parry y Albert Lord en sus estudios de la épica servo-croata oral de principios del siglo XX. Este estilo se caracteriza por la composición mediantes fórmulas orales. Para definir qué es una fórmula, podemos recurrir a la siguiente definición dada por Paul Zumthor:[15]

> Una fórmula es un molde expresivo triplemente definido: por un ritmo [unidad métrica], por un esquema sintáctico y por cierta identidad léxica. Este molde (en el que el contenido es una imagen, una idea, un rasgo descriptivo) es adaptable a cualquier situación temática o fraseológica.

De esta definición se deduce que la fórmula ha de tener tres elementos constitutivos que han de darse a la vez:

1. una repetición de palabras;
2. una repetición de contenidos;
3. unas similares circunstancias métricas.

Atendiendo a sus tipos, en la poesía épica podemos encontrar tres categorías diferentes:

– Locuciones formulares,
– Motivos formulares,
– Epítetos épicos.

Las locuciones formulares son expresiones fijas que de forma literal o casi literal se repiten ocupando un hemistiquio (o en ocasiones un verso cuando ambos hemisitiquios son locuciones formulares). Sirvan estos ejemplos de los versos anteriores del *Mio Cid*:

15 Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris: Éditions du Seuil, 1972, p. 333. Traducción y adaptación propia.

– Enbraçan los escudos (v. 715)
– ívanlos ferir de fuertes coraçones (v. 718)
– A grandes vozes llama (v. 719)
–¡Feridlos, cavalleros por amor del Criador!(v. 720)
– Todos fieren en el az (v. 722)
– todas tienen pendones (v. 723)

Y estos ejemplos de locuciones formulares del *Roncesvalles*:

– Aquí clamó sus escuderos (v. 7)
– el escudo crebantado por medio del braçale (v. 12)
– quanto un dinero cabe (v. 13)
– Estonz alçó los ojos (v. 27)
– Agora ploguies al Criador, (v. 79)
– Dexemos al rey Karlos fablemos de ale, (v. 83)
– digamos del duc Aymón, (v. 84)

Los motivos formulares son breves unidades de contenido narrativo o descriptivo que suelen reiterarse con una expresión literal o con escasas variaciones. Ocupan una extensión similar superior al hemistiquio (y en muchas ocasiones al verso) y se utilizan en lugares diferentes de la narración aplicados a contenidos distintos (batallas diferentes, personajes diversos, etc.). Así ocurre en los siguientes ejemplos de las tiradas anteriores:

– El motivo formular de la acometida: “seños moros mataron,…todos de seños colpes; / a la tornada que fazen otros tantos son”. (vv. 724-725)
– El motivo formular del fragor de la batalla: “Veriedes tantas lanças premer e alçar, / tanta adágara foradar e passar, / tanta loriga falsar e desmanchar, / tantos pendones blancos salir vermejos en sangre, / tantos buenos cavallos sin sos dueños andar”. (vv. 726-730)

También cabe advertir motivos formulares en *Roncesvalles*:

– que le linpiasen la cara del poluo e de la sangre (v. 16)
– Como si fuese biuo, començólo de preguntare (v. 17)
– arriba alço las manos por las barbas tirare (v. 31)
– Pues uos sodes muerto, Françia poco vale (v. 51)
– El rey quando esto dixo, cayó esmortecido (v. 82)

El epíteto épico es una fórmula laudatoria que sirve para caracterizar a personajes o lugares. Suele repetirse de manera literal o con pequeñas variantes. Aquí podemos observar unos ejemplos los textos del *Cid* citados a lo largo del capítulo y referidos:

– Al Cid protagonista:
  · en buen ora cinxiestes espada! (v. 41).
  · Mio Cid Ruy Díaz (v. 846).
  · mio Cid el de Bivar (v. 1265).
  · mio Cid el Campeador (v. 1898).
  · el que Valençia gaño (v. 3221).
  · el buen Campeador (v. 3329).
  · que en buen ora nació (v. 3710).
– A Dios y a la Virgen María:
  · Padre que estas en alto (v. 8).
  · e al Padre spirital (v. 372).
  · e a Santa Maria madre (v. 1267).
  · a Christus el mio señor! (v. 1933).
  · Dios que cielo e tierra manda! (v. 3281).
– A otros personajes:
  · e vós, mugier ondrada (v. 284), doña Jimena.
  · rey… el mejor de toda España! (.v 3271), el rey don Alfonso.
– E incluso a lugares:
  · De Castiella la gentil (v. 672).
  · en Valencia la casa (v. 1606).
  · çerca Valencia la grand (v. 3316).
  · en Valencia la mayor (v. 3711).

Como en los casos anteriores, también cabe advertirlo en el *Roncesvalles:*

  · Carlos el enperante (v.7).
  · Flanderes la ciudade (v. 9).
  · don Oliueros, cauayllero naturale, (v. 18).
  · las barbas floridas (v. 32)

· el buen rey (v. 33).

· mio sobrino, el buen de don Roldane (v. 34).

· Galiana, a la mujer leale (v. 66).

· A mi seynnor Jhesuchristo (v. 79).

La utilización de locuciones formulares, de motivos formulares y epítetos épicos permite una composición formular, esto es, la reutilización del mismo material léxico para narrar episodios diferentes. Observemos una utilización antológica que de estos elementos formulares realiza el *Cantar de Mio Cid:*

Batalla colectiva (vv. 715-725)

Enbraçan los escudos| delant los coraçones,
abaxan las lanças| abueltas de los pendones,
enclinaron las caras| de suso de los arzones,
ívanlos ferir| de fuertes coraçones.
A grandes vozes lama| el que en buen ora nasció:
–Feridlos, cavalleros,| por amor del Criador!
¡Yo só Ruy Díaz, | el Çid Campeador!–
Todos fieren en el az| do está Pero Vermúez,
trezientas lanças son, | todas tienen pendones:
seños moros mataron,| todos de seños colpes;
a la tornada que fazen| otros tantos son:

Una lid entre seis caballeros (2 a dos) vv. 3612-3622

Desí vinién los de mio Cid| a los ynfantes de Carrión,
e llos ynfantes de Carrion| a los del Campeador;
cada uno d'ellos| mientes tiene al so.
Abraçan los escudos| delant los coraçones,
abaxan las lanças| abueltas con los pendones:
enclinavan las caras| sobre los arçones,
batién los cavallos| con los espolones:
Tembrar querié la tierra| dond eran movedores.
Cada uno d'ellos| mientes tiene al so,
todos tres por tres| ya juntados son,
cuédanse que essora cadrán muertos| los que están
[aderredor.

D. Recursos de actualización de la acción

Una característica singular del estilo épico es su tendencia a la actualización de la acción. El narrador épico intenta por varios medios que su relato se acerque al momento de su recitación, haciendo que los receptores sean protagonistas y testigos de la historia que se narra. Para ello cuenta con dos recursos básicos.

El primero de ellos es el abundante uso del diálogo. Cuando el personaje habla el tiempo desaparece. Se hace presente en su palabra ante los ojos del auditorio que lo escucha directamente, sin intermediarios:

> Oíd lo que fabló el que en buen ora nasco:
> –¡Ala, Pero Vermúez, el mio sobrino caro!
> Cúriesme a don Diego e cúriesme a don Fernando,
> mios yernos amos a dos, las cosas que mucho amo,
> ca los moros, con Dios, non fincarán en canpo.– vv. 2350-2354.

El segundo recurso son las continuas apelaciones directas al auditorio. Con ellas el juglar implica al receptor en la acción. Para ello utiliza fórmulas apelativas, del tipo· "Oid lo que fablo", o verbos que captan o dirigen la atención del oyente, como en el caso de "Veriedes tantas lanças". Sirvan de muestra estos ejemplos del *Roncesvalles*:

– "esa ora el buen rey oit lo que dirade, /diz: «¡muerto es mio sobrino, el buen de don Roldáne!" (v. 33-34).

– "Despeynós la cabeça, odredes lo que dirade: / «Fijo, vuestras mannas, ¿qui las podriá contare?" (v. 86/87).

3.5. El Cid en la literatura española

A. El Cid en la Edad Media

Además de la presencia del Cid en su ciclo épico y en las prosificaciones de las crónicas que ya hemos revisado, la figura del Cid es fundamental en el romancero viejo. En él encontraremos romances del modelo de vasallo rebelde en los romances sobre la juventud del héroe tomados de las *Mocedades,* en los romances que desarrollan el motivo del destierro y en los romances nacidos del Cerco de Zamora (entre los que destaca el romance de la Jura de santa Gadea). En la actualidad no se conservan casi romances viejos derivados directamente del *Cantar,* de los que destaca el

Romance del cerco de Valencia. Los abundantes romances de Jimena y de la juventud de Rodrigo provienen de las *Mocedades del Cid.* También tenemos la presencia del Cid en los romances del Cerco de Zamora, con una especial atención a los amores de doña Urraca. Por último, contamos con una *Historia y romancero del Cid* recogido por Juan de Escobar en 1605, que incluye muchos romances cronísticos que difundieron la figura del Cid al romancero tradicional y en los que el *Mio Cid* está abundamentemente recogido.

Junto a ellos contamos con El *Epitafio épico del Cid* (h. 1400), versos inscritos en la tumba del Cid en el monasterio de san Pedro de Cardeña:

> Cid Ruy Díez só, que yago aquí encerrado
> e vencí al rey Bucar con treinta e seis reyes de paganos.
> Estos treinta e seis reyes, los veinte e dos murieron en el campo;
> vencílos sobre Valencia desque yo muerto encima de mi caballo.
> Con esta son setenta e dos batallas que yo vencí en el campo.
> Gané a Colada e a Tizona: por ende Dios sea loado. Amén.

B. El Cid en el Siglo de Oro

Alrededor de la figura del Cid surgieron en el Siglo de Oro diversas obras de épica culta. En primer lugar, Diego Jiménez de Ayllón, escribió *Los famosos y eroycos hechos del ynuencible y esforçado Ruydiaz de Viuar* (1568 y 1579). Se trata de una obra épica en verso basada en la *Crónica del Cid.* Francisco de Quevedo compuso el romance burlesco *La pavura de los condes de Carrión* y el romance en fabla antigua *Las hijas del Cid.*

Junto a la *Crónica particular del Cid,* que siguió imprimiéndose en el Siglo de Oro, Fray Juan de Arévalo compuso la *Crónica de los antiguos condes, reyes y señores de Castilla* (antes de 1633), crónica en prosa realizada en Cardeña en la que trata la figura del Cid.

Será el teatro áureo el que mayor presencia tenga del Cid en un amplio conjunto de comedias nuevas basadas en la historia de Castilla que lo tienen por protagonista. El cerco de Zamora o guerras de don Sancho fue dramatizado por Juan de la Cueva, *La muerte del rey don Sancho*, 1579; por Guillén de Castro, *Las hazañas del Cid* (1618, o comedia 2ª de las *Mocedades*) y por Lope de Vega, *En las almenas de Toro* (1620). La conquista de Valencia protagonizó *Las hazañas del Cid* (1603, anónima). El Cid como ejemplo de valentía para su caballero Martín Peláez fue puesto en escena por Tirso de Molina (y dos seguidores más) en *El cobarde más valiente*. La afrenta de Corpes mereció la obra de Francisco Polo, *El honrador de sus hijas* (1665).

La juventud de Rodrigo y su matrimonio con Jimena tras matar en duelo a su padre fue el argumento más veces llevado a las tablas. Guillén de Castro compuso *Las mocedades del Cid* (1618, comedia 1ª), utilizada por Pierre Corneille, en *Le Cid (1637)* que dio pie a la polémica "querella del Cid" en la Academia Francesa por no respetar las convenciones clasicistas. Juan Bautista Diamante escribió *El honrador de su padre* (1658). Otros autores trataron el tema en versiones paródicas: Bernardo de Quirós en *El hermano de su hermana (1656)* y Jerónimo de Cáncer en *Las Mocedades del Cid* (1655) y *La mojiganga del Cid.* Por último también tuvo su versión a lo divino en el *Auto sacramental del Cid* en el que Rodrigo es la Verdad y Jimena la Iglesia.

C. El Cid en los siglos XIX y XX

El siglo XIX protagonizó varios dramas románticos sobre el Cid, como los de Tomás Bretón de los Herreros, *Bellido Dolfos* (1839); Juan Eugenio de Hartzenhbusch, *La jura de santa Gadea* (1845) y Antonio García Gutiérrez, *Doña Urraca de Castilla* (1872). También el Cid fue el héroe de diversas novelas históricas como las de Estanislao de Cosca Vayo, *La conquista de Valencia por el Cid* (1831); Antonio de Trueba, *El Cid Campeador* (1851) y Manuel Fernández y González, *El Cid Rodrigo de Bivar* (1875). Culmina su tratamiento literario en el XIX con la obra de José Zorilla, *La leyenda del Cid* (1882), biografía poético-legendaria en verso del héroe castellano.

En el siglo XX el Cid ha tenido diversos acercamientos literarios, entre los que sobresalen:

- Eduardo Marquina, *Las hijas del Cid* (1908), teatro modernista en verso.
- Pedro Salinas, versión modernizada en romance octosílabo del *Cantar de Mio Cid* (1926).
- Vicente Huidobro, *Mio Cid Campeador* (1929), narrativa vanguardista.
- Luis Escobar, *El amor es un potro desbocado* (1959), drama sobre el amor de Rodrigo y Jimena.
- María Teresa León, *Doña Jimena Díaz de Vivar. Gran señora de todos los deberes* (1968), novela.
- Antonio Gala, *Anillos para una dama* (1973), drama sobre la viudedad de Jimena.

Cierra el protagonismo del personaje su inmortalización con su paso al cine en la conocida película *El Cid* de Anthony Mann (1961) protagonizada por dos estrellas de Hollywood, Sophia Loren y Charlton Heston.

4. ORIENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

4.1. Estudios

A. Jarchas y Lírica tradicional

La bibliografía básica para la introducción al estudio de la poesía medieval la ofrecen el panorama escolar de Jesús Cañas Murillo (*La poesía medieval: de las jarchas al Renacimiento*, 1990) y el estudio monográfico de Carlos Alvar y Ángel Gómez Moreno (*La poesía lírica medieval*, 1987). La lírica tradicional puede abordarse desde el prólogo de la antología de Margarita Frenk Alatorre (*Lírica española de tipo popular*,1977). Sus peculiatidades culturales las estudia en su trabajo "Lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media española" (1994). El concepto de tradicionalidad ha de estudiarse siguiendo las teorías de Ramón Menéndez Pidal, cuyos principales estudios han sido recogidos en *Estudios sobre lírica medieval* (2014) con un imprescindible prólogo de Margir Frenk.

El estudio de las jarchas se puede iniciar con la monografía de Álvaro Galmés de Fuentes (*Las jarchas mozárabes. Forma y significado*, 1994) y con la síntesis introductoria de Pedro Matín ("El enigma de las jarchas", 2006). Es recomendable, aunque responde a un planteamiento crítico ya superado, la lectura del ejemplar artículo de Dámaso Alonso ("Cancioncillas de amigo mozárabes (primavera temprana de la lírica europea)",1973) como ejemplo del quehacer de la estilística española. La polémica crítica sobre la valoración de las jarchas puede abordarse desde la ponderada valoración de Gerold Hilty ("¿Existió o no existió una lírica mozárabe?", 2000).

El villancico tradicional castellano cuenta con los clásicos acercamientos de Eugenio Asensio (*Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, 1970) y Antonio Sánchez Romeralo (*El villancico: Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI,* 1969), actualizados sintéticamente por Verónica Orazi ("Los orígenes de la poesía ibérica: perfil de un proto-yo lírico", 2013). Fernando Baños (1991-1992) ofrece una útil tipología de clasificación. Patricia Botta (2001) resume las principales marcas cultas que aparecen insertas en testimonios de lírica tradicional. La importancia de la música en la conservación y conformación de esta poesía se advierte en el artículo de Ángeles Cardona-Castro ("La música en la corte de los Reyes Católicos: estudio poético-musical del villancico", 1989). El artículo de Francisco Rico "Çorranquin Sancho, Roldán y Oliveros: Un cantar paralelístico castellano del siglo XII" (1975) es de interés para documentar la antigüedad de la lírica conservada y

la existencia de formas paralelísticas junto a las tradicionales de estribillo. Margarita Frenk (2001) señala las relaciones entre lírica tradicional y romancero. Mariana Masera (1993, 2000) estudia la voz femenina y masculina en la lírica tradicional.

B. Épica

La introducción básica a la épica la ofrece el panorama de Alan Deyermond *El "Cantar de Mio Cid" y la épica medieval española* (1987). Puede complementarse con el estudio general de Carlos Alvar en su libro con Ángel Gómez Moreno (*La poesía épica y de clerecía medievales*, 1988) o en su prólogo de la antología Épica española medieval publicada junto a su padre (1991). Es de gran interés recomendar la entretenida lectura, a la par que formativa, de *La epopeya castellana a través de los tiempos* de Menéndez Pidal (1945), junto al imprescindible conocimiento de primera mano de sus teorías neotradicionalistas bien en su *Chanson de Roland y el neotradicionalismo* (1959) o bien en sus estudios de conjunto sobre *La épica* (1992). Es necesario actualizar sus teorías desde la monografía de Diego Catalán, *La épica española: nueva documentación y nueva evaluación* (2001).

Ian Michael (1992) presenta un actualizado estado de la cuestión sobre la polémica de orígenes de la épica. Victor Millet (1994) ejemplifica el cruce de oralidad y escritura en los textos conservados. La monografía de Francisco Javier Peña Pérez *El surgimiento de una nación. Castilla en su historia y en sus mitos* (2005), muestra el significado identitario de la épica castellana. Alan Deyermond, desde su metodología de estudio y catalogación de *La literatura perdida de la Edad Media castellana (1995)*, ofrece el mejor instrumento para conocer a fondo los ciclos épicos. Mercedes Vaquero (1990) y Nancy Joe Dyer (1995) ilustran la presencia de la épica en la historiografía. Leonardo Funes traza en su estudio de las *Mocedades* (2010) las características propias de la épica epigonal.

La estructura de los cantares de gesta la analiza Alan Deyermond (2000) a propósito del *Mio Cid* y Jaume Vallcorba (*Lectura de la Chanson de Roland*, 1989) complementa su análisis y permite el contraste con la épica francesa.

C. Cantar de Mio Cid

Su estudio ha de partir del fundamental *Panorama crítico sobre el Poema del Cid* (1982) de Francisco López Estrada. A él pueden unirse los estudios introductorios de Francisco Rico y de Alberto Montaner en su edición crítica (*Cantar de Mio Cid*, 2011) y el estudio clásico de Jules Horrent, *Historia y poesía en torno del cantar del*

Cid (1973). Un actual panorama de investigaciones sobre el *Mio Cid* lo ofrece el volumen colectivo *Sonando van sus nuevas allent parte del mar. El Cantar de mio Cid y el mundo de la épica* (2013), coordinado por Alberto Montaner.

Irene Zaderenko vuelve a replantear el problema de la autoría de la obra subrayando su vinvulación a Cardeña (2013). La estructura de la obra puede analizarse desde la propuesta de Alan Deyermond (2000) y la introducción de Ian Michael a su edición del 1978. Aunque es discutible su teoría de los dos autores, es de interés la diferenciación de gesta y razón que ofrece Miguel Garci Gómez (1993) en su estudio. Alfonso Boix Jovani (2012) analiza el género y propone de nuevo una estructura tripartita. Motivos importantes de la obra para su datación e interpretación han sido objeto de diversos estudios como los que Eukene Lacarra dedica a la economía y el linaje (1993) y a las dobles bodas (1996), Óscar Martín (2005) a la geografía, Francisco Bautista (2007) al concepto de señor natural, Alfonso Boix (2007) a la evolución del personaje.

El artículo de Rafael Lapesa (1967) sigue siendo un útil instrumento para el estudio del estilo y la lengua épicos, complementando su estudio las monografías de Edmund de Chasca (*El arte juglaresco en el "Cantar de Mio Cid".*1972) y de Colin Smith (*La creación del "Poema de Mio Cid"*, 1985), ferviente defensor de la autoría individual del poema. Pablo Justel ha actualizado el estudio del uso estilístico y narrativo de las fórmulas en dos monografías (2017 y 2017b). Germán Orduna (1987) ofrece un novedoso acercamiento a la métrica de los cantares de gesta. Otros estudios, como los de Guillermo Fernández y Clara del Río (2003) o los de Antonio Rossell (2016) ponen en relación el anisosilabismo épico con la difusión musical.

Complementa el estudio del *Mio Cid* el portal temático que le ofrece la Biblioteca Virtual Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/portales/cantar_de_mio_cid/

4.2. Ediciones

A. Jarchas y Lírica tracional

Sobre las jarchas contamos, entre otras, con las siguientes ediciones:

- Stern, S., *Les Chansons mozarabes: les vers finaux (kharjas) en espagnol dans les muwashashas*, Oxford, Oxford University Press, 1964.
- E. García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, Barcelona, Seix Barral, 1975. (Reedición en Alianza Editorial, 1989).
- J. M. Solá-Solé, *Las jarchas romances y sus moaxajas*, Madrid, Taurus, 1990.

– *Aljamías judeo-mozárabes (Jarchas hispanohebreas),* compilación, traducción y estudio de L. Díez Merino, Barcelona, Universidad, 1995.

Los villancicos castellanos pueden leerse en las siguientes antologías:

– *Lírica española de tipo popula*r, ed. M. Frenk Alatorre, Madrid, Cátedra, 1977.

– M. Frenk Alatorre*, Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México D.F. : Falcultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003. Actualiza y completa su monumental recogida del corpus de lírica tradicional realizado en el *Corpus de la antigua lírica popular hispana (siglos XV al XVII)*, Madrid, Castalia, 1987, adicionado en su *Suplemento* (Madrid, Castalia, 1992).

– *La canción tradicional de la Edad de Oro*, ed. V. Beltrán Pepió, Barcelona, Planeta, 1990.

– *Cancionero tradicional*, ed. J.M.. Alín, Madrid, Castalia, 1991.

B. Épica

Los textos épicos podemos leerlos en dos grandes antologías que los recogen:

– *Épica española medieval*, ed. M. Alvar y C. Alvar, Madrid, Cátedra, 1991. Pone al día la edición de Editora Nacional, 1981.

– *Reliquias de la poesía épica española,* ed. R. Menéndez Pidal, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica y CSIC, 1951. Contamos con una reedición más reciente de esta obra básica de Menéndez Pidal realizada por Diego Catalán, Madrid, Gredos, 1980.

También contamos con una asequible edición de *Mocedades de Rodrigo* debida a Juan Victorio (Madrid, Espasa Calpe, 1982) superada por la sólida edición de Leonardo Funes (con la colaboración de Felipe Tenenbaum): *"Mocedades de Rodrigo". Estudio y edición de los tres estados del texto,* Woodbridge, Tamesis, 2004.

De interés crítico es la lectura de la reconstrucción crítica de cantares, entre las que destacamos:

– R. Menéndez Pidal, *La leyenda de los Infantes de Lara,* Madrid, Espasa Calpe, 1986.

– C. Reig, *El cantar de Sancho II y cerco de Zamora,* Madrid, CSIC, 1947.

La épica francesa puede conocerse leyendo la traducción de *El cantar de Roldán* (Madrid, Alianza Editorial, 2003), en versión de Benjamín Jarnés, con una amplia

introducción de José Manuel Cacho Blecua que estudia la obra y las relaciones entre la épica francesa y la castellana.

C. Cantar de Mio Cid

Alberto Montaner es el responsable de una extraordinaria edición del *Cantar del Mio Cid* en la Biblioteca Clásica de la Real Academia (Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011), que reelabora ligeramente su anterior edición de 1993 (Barcelona, Crítica).

Junto a esta edición cabe consultar otras ediciones clásicas por la fijación del texto y sus estudios introductorios. Entre ellas destacamos:

- *Cantar de Mio Cid. Texto, Gramática y Vocabulario*, ed. R. Menéndez Pidal (1908-11). Madrid, Espasa-Calpe, 1956, 3 vols.
- *Poema de Mio Cid,* ed. C. Smith, Madrid, Cátedra, 1976.
- *Poema de Mio Cid.*, ed. I. Michael. Madrid, Castalia, 1978.

A estas ediciones críticas cabe añadir las interesantes ediciones facsimilares del códice único:

- *Poema de Mío Cid*, ed. y estudio de C. Hernández Alonso - J. M. Ruiz Asencio - G. Martínez Pérez - J. Fradejas Lebrero - M. Sánchez Mariana, Burgos, Ayuntamiento, 1988. Incluye edición facsímil, estudios y guía bibliográfica.
- *Manuscrito de Per Abat. Cantar de Mio Cid*, Madrid, Biblioteca Nacional-Ministerio de Cultura, 1998. Es un CD que contiene facsímil del manuscrito, transcripción con programa que permite crear concordancia hipertextual, recitación, mapa de la España del Cid y recorrido audiovisual por la España medieval.

Junto al texto del *Cantar*, cabe mencionar la excelente versión en octosílabos que del *Cantar* realizó Pedro Salinas:

- *Cantar de Mio Cid. Versión de Pedro Salinas*, ed. B. Morros, Barcelona, Plaza y Janés, Barcelona, 1997.

Cerramos esta orientación bibliográfica remitiendo al útil portal temático *Cantar de Mio Cid* de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en el que hay información divulgadora, edición paleográfica, facsímil y modernizada y diversos estudios sobre el *Cantar*:

- http://www.cervantesvirtual.com/portales/cantar_de_mio_cid/

TEMA III
LA POESÍA DE LOS SIGLOS XIII Y XIV

1. EL MESTER DE CLERECÍA

1.1. La clerecía del mester

A. Causas socioculturales del nacimiento de la clerecía

En el siglo XIII se desarrollan de manera sistemática las primeras manifestaciones cultas en castellano. Se trata de un conjunto de obras de formación basadas en fuentes escritas latinas y compuestas principalmente en verso. Estas obras cultas están compuestas y difundidas por un nuevo agente cultural, el clérigo, por lo que podemos denominarlas obras de clerecía. De hecho en la Edad Media clerecía es sinónimo de cultura. ¿Por qué nace esta literatura culta romance en el siglo XIII? Las causas socioculturales son diversas y en Castilla son más tardías que en Europa donde se produce una renacimiento cultural en el siglo XII que por razones de la Reconquista triunfará en España en el siglo XIII. En este renacimiento cultural se suman dos causas o agentes: la Iglesia y las nuevas necesidades de la sociedad.

La Iglesia sufre una serie de reformas desde el siglo XII en la que se dan los impulsos renovadores del Císter (1115), el nacimiento de las órdenes militares y el inicio de las órdenes mendicantes (carmelitas 1204, franciscanos 1209, dominicos 1216, agustinos 1244). Estas tendencias reformadoras cristalizan y se difunden en todo el orbe cristiano gracias al IV Concilio de Letrán (1215). Este Concilio insistió en la necesidad de formar debidamente a los clérigos para que estos a su vez pudiesen formar a los fieles mediante la predicación y la confesión. Por ello, la Iglesia promueve una literatura didáctica de transmisión del saber tanto en latín como en romance.

Por otra parte, a lo largo del siglo XII va naciendo una nueva realidad sociocultural que eclosiona al filo del siglo XIII (1200): la necesidad de una mediación cultural entre las leyes y los contenidos que se conservan en latín y el ejercicio de nuevas formas de relaciones de gobierno y legales que han de desarrollarse en lengua vernácula (pero utilizando los contenidos y saberes latinos). Un claro ejemplo de ello pueden

ser los fueros de las ciudades que han de ir pasando progresivamente del latín inicial al romance, ya que necesitan ser conocidos por los habitantes de los burgos para poder ser respetados en la vida cotidiana y aplicados en casos de conflicto.

Esta mediación cultural exige un nuevo agente nacido hacia 1200, el clérigo, que aprende sus saberes en latín (por ejemplo las leyes) y las aplica, bien en latín o en romance, pero en todo caso dando cuenta de ello siempre en romance. Pensemos, por ejemplo, en el caso del labrador que hace testamento en favor del monasterio. El documento redactado en latín por un clérigo notario ha de ser explicado detalladamente en romance al donante para asegurarle que su donación cumple con los requisitos y mandas que él quiere establecer. Lo mismo ocurre con el clérigo predicador que, aprendiendo los conceptos teológicos en latín, ha de explicarlos en romance a los fieles en sus sermones. Estos clérigos realizarán esta función de transvase de contenidos de su aprendizaje latino a su ejercicio romance en cortes civiles (de nobles, reales o concejos) y en curias eclesiásticas (obispados, monasterios o parroquias).

Para atender a las necesidades de formación de estos clérigos, que aprenderán en latín lo que luego explicarán en castellano, la sociedad europea desarrolló una importante herramienta formativa: las universidades. Estas instituciones educativas sustituyeron a las escuelas palatinas, monásticas y episcopales alrededor de 1150, en el contexto del Renacimiento del siglo XII. En ellas se establecía el título de bachiller (el actual grado) mediante el estudio de las siete artes liberales: el *trivium*, o enseñanza literaria (gramática, retórica y dialéctica) y el *quadrivium*, o enseñanza científica (aritmética, geometría, astronomía y música). Estudios posteriores más profundos en Artes, Derecho, Medicina y Teología otorgaban el título de magister cum licentia ubique docendi (los actuales títulos de máster o licenciado) y el grado máximo de doctor.

Estas fueron las primeras universidades:

- Bolonia (Italia) en 1089;
- Oxford (Inglaterra) en 1096;
- París (Francia) en 1150;
- Cambridge (Inglaterra) alrededor de 1208;
- Palencia (Castilla) en 1208, precursora de Valladolid (h. 1240);
- Salamanca (León) en 1218 (su origen en 1130);
- Universidad de Murcia (Castilla) en 1272;
- Universidad de Coimbra (Portugal) en 1290;
- Universidad de Lleida (Aragón) en 1300.

La crítica viene vinculando el nacimiento de la literatura de clerecía en Castilla a la fundación y esplendor de la Universidad de Palencia (de 1208 a 1225).

En resumen, el nacimiento de la literatura de clerecía, entendida como literatura culta orientada a la mediación cultural entre la formación latina y el ejercicio romance del nuevo agente cultural denominado clérigo, es un movimiento europeo que se forma en una tradición escolar común (las nuevas universidades europeas que comparten estudios y manuales). Esta escuela literaria europea en Castilla tiene un primer periodo de creación de obras latinas de 1200 a 1225 y un segundo periodo de creación en romance entre 1225 y 1250 donde se escriben sus obras fundacionales.

B. Clerecía frente a juglaría

En los estudios literarios de la literatura medieval castellana viene siendo tradicional la oposición entre el mester de clerecía y el mester de juglaría. El mester de clerecía, culto y de transmisión escrita, compone en versos regulares con rima consonante obras basadas en fuentes latinas. El mester de juglaría, oral y tradicional, compone en versos irregulares asonantes (a menudo pareados) obras de tradición popular. En la actualidad no cabe mantener esta oposición. La diferencia entre clerecía y juglaría (que no de mesteres) se da por una profunda diferencia cultural, no por una diferencia métrica entre isometría (métrica regular) y anisosilabismo (métrica fluctuante). El episodio recogido en el *Libro de Apolonio* sobre la juglaresa Tarsiana nos muestra claramente esta diferencia cultural:[16]

> Cuando con su viola hobo bien solazado,
> a sabor de los pueblos hobo asaz cantado,
> tornóles a rezar un romanz bien rimado
> de la su razón misma por ó habiá pasado c. 428

En el episodio se observa cómo el juglar tiene como principal función el entretenimiento (solaz), acompañando a menudo sus textos con un soporte musical y siendo su transmisión oral. Por juglaría se entiende en la Edad Media, diversión, entretenimiento, por ello afirmará el *Libro de buen amor* en su final: “por vos dar solaz a todos, fablévos en juglería” (1633b).

---

16 Los textos del *Libro de Apolonio* están tomados de la edición de Manuel Alvar, Barcelona, Planeta, 1984.

Por su parte, tal como muestra el *Libro de Alexandre*, la clerecía se vincula al saber universitario, no al mero entretenimiento, ha de tratar "de lo que sabe". No es obra de juglaría, sino de clerecía porque es un mester que ofrece como utilidad la enseñanza, el aprendizaje:[17]

Señores, si queredes mi serviçio prender,
querríavos de grado servir de mi mester;
deve de lo que sabe omne largo seer,
si non, podrié en culpa e en riebto caer. c. 1

Por ello, en el siglo XIII nos encontraremos con literatura clerical culta, de clerecía, escrita en versos isométricos con rima consonante en cuaderna vía y obras escritas con versos fluctuantes de rima asonante en pareados.

De hecho, la poesía de métrica fluctuante en el siglo XIII puede responder a distintos mesteres o tradiciones culturales. Puede ser poesía popular, vinculable a la juglaría, como la lírica tradicional o la poesía épica de los cantares de gesta conservados en el XIII (*Mio Cid*, 1207, y *Roncesvalles, c. 1230).* Pero también puede ser poesía culta como la poesía en pareados de clerecía de los poemas de debate (*Disputa del alma y el cuerpo, c. 1190-1200*, *Razón de amor, c.* 1205, *Elena y María, c. 1280)* o las hagiografías en pareados, indebidamente denominadas juglarescas por parte de la crítica (*Vida de Santa Mª Egipciaca, c. 1200-15*, y *Llibre dels tres Reys d'Orient o Libro de la infancia y muerte de Jesús,* c. 1250). También en pareados fluctuantes está escrita la primera obra teatral documentada en Castilla, *el Auto de los Reyes Magos*, c. 1150. Esta métrica fluctuante, tanto popular como culta, desaparece en el siglo XIV. En el caso de la épica los cantares de gesta de métrica fluctuante dan paso progresivo a los romances épicos de métrica regular.

Por otra parte, la poesía isométrica siempre es culta, pero no siempre es de clerecía. En los siglos XIII y XIV, junto a la poesía en cuaderna vía de clerecía, tenemos la poesía cortesana gallego-portuguesa (d. 1200- h. 1350) en la que se componen las *Cantigas de Santa María* (1270-1282) de Alfonso X, el Cancionero de Pedro de Barcelos (*Cancioneiro de Biblioteca Nacional o Colocci- Brancuti y C. da Biblioteca Vaticana)* y la producción de la escuela gallego-castellana (1375-1425) recogida por el *Cancionero de Baena*. Por otro lado, tenemos poemas menores clericales no escritos

---

17 Los textos del *Libro de Alexandre* proceden de la edición de Jesús Cañas, Madrid, Cátedra, 2003, 4ª ed.

en cuaderna vía como son la *Historia Troyana Polimétrica* (c. 1270, con composiciones en cuaderna vía y en otras formas métricas vinculadas a la poesía cortesana) y el *¡Ay, Iherusalem!* (c. 1274, canto de cruzada).

En el siglo XIV, junto a la poesía en cuaderna vía clerical, tendremos nuevas formas de clerecía:

- La cuaderna vía aparecerá junto a otras formas métricas en los cancioneros del XIV compuestos por Juan Ruiz, *Libro de buen amor* (1330-1343), y por el Canciller Ayala, *Rimado de palacio* (1403-1406).
- También tendremos una clerecía aljamiada compuesta con formas cercanas a la cuaderna vía que transmiten el saber semítico de mudéjares y judíos en obras como las *Coplas de Yocef* (c. 1300-1350) y las *Coplas de Yuçuf* (c. 1350).
- Así mismo, la clerecía desarrollará nuevas formas métricas, como las cuartetas del *Poema de Alfonso Onceno*, de Rodrigo Yáñez (1348) y de los *Proverbios morales*, de Don Seb Tom, (hexasílabos) [1355-1360].

C. Tipos métricos y funcionales de la poesía de clerecía

Teniendo en cuenta las precisiones del epígrafe anterior hemos de reconocer dos formas de poesía de clerecía en el XIII que se caracterizan por su métrica: *la clerecía de Apolonio* frente *a la Razón de amor.*

Su caracterización y diferencias podemos advertirlas en estos ejemplos:[18]

Libro de Apolonio

1. En el nombre de Dios y de Santa María,
si ellos me guiassen estudiar querría,
componer un romance de nueva maestría
del buen rey Apolonio y de su cortesía

2. El rey Apolonio, de Tiro natural,
que por las aventuras visco grant temporal,
cómo perdió la fija y la mujer capdal,
cómo las cobró amas, ca les fue muy leyal.
[…]

[18] Los textos de *Razón de amor* están tomados de la antología realizada por Fernando Gómez Redondo, *Poesía española.1. Edad Media: juglaría, clerecía y romancero*, Barcelona, Crítica, 1996.

22. Com' era Apolonio de letras profundado,
por solver argumentos era bien dotrinado;
entendió la fallença y el sucio pecado
como si lo hobiese por su ojo probado.

23. Habiá grant repintencia porqu' era hí venido,
entendió bien que era en fallença caído,
mas por tal que no fuese por babieca tenido,
dió a la pregunta buen responso complido.
[…]
31. Encerrós' Apolonio en sus casas privadas,
do tenié sus escritos, sus estorias notadas;
rezó sus argumentos, las fazañas passadas,
caldeas e latines, tres o cuatro vegadas.

32. En cabo otra cosa, non pudo entender
que al rey Antioco pudiese responder;
cerró sus argumentos, dexóse de leyer:
en lacerio sin fruto non quiso contender.

Razón de amor

Qui triste tiene su coraçón
benga oír esta razón.
Odrá razón acabada,
feita d'amor e bien rimada.
Un escolar la rimó
que siempre duenas amó;
mas siempre ovo triança
en Alemania y en Françia,
moró mucho en Lombardía
por aprender cortesia. (v. 1-10) […]
En mi mano pris' una flor,
sabet, non toda la peyor
e quis' cantar de fin amor.
Mas vi venir una doncela,
pues naçí, non vi tan bella;
blanca era e bermeja,
cabelos cortos sobr'ell oreja,

fruente blanca e loçana,
cara fresca como mançana; (v. 53-61) […]
De las flores viene tomando,
en alta voz d'amor cantando.
E deçía: "¡Ay, meu amigo,
si me vere yamás contigo!
Amet' sempre e amaré
cuanto que biva seré.
Porque eres escolar
quisquiere te devría más amar.
Nunqua odí de homne deçir
que tanta bona manera ovo en sí. (v. 76-85)

El mester de clerecía del *Libro de Apolonio* presenta una métrica regular en consonante, la cuaderna vía, que es apta para mostrar un saber académico, propio del trivium, "Com' era Apolonio de letras profundado,/ por solver argumentos era bien dotrinado" (22ab). Este saber, de fuentes escritas ("tenié sus escritos, sus estorias notadas", 31b), se desarrolla en las cortes o en el ámbito académico propio de la formación clerical (esto es, universitaria).

Por su parte, la *Razón de amor*, poesía clerical en pareados de medida fluctuante, utiliza un saber escolar divulgado. Se presenta como la obra de un "Un escolar […]/ que siempre dueñas amo". Utiliza el saber aprendido en su formación académica para desarrollar su saber en ámbitos paraescolares, como es en este caso el ocio amoroso en el que muestra la "cortesía" aprendida con el fin de triunfar en amores: "Por que eres escolar /quisquiere te devria mas amar". Esta clerecía divulgativa va a tratar temas propios del ocio goliárdico (*Razón de amor*), de polémicas cortesanas sobre el amor de caballero o de clérigo (*Elena y María)* o de divulgación devocional (hagiografías en pareados).

Por sus funciones, esto es, por el fin que pretende alcanzar el autor con su obra, hay dos grandes tipos de poesía de clerecía: la clerecía devocional y la clerecía cortesana. La clerecía devocional compone una poesía para la predicación y el culto. En cuaderna vía tendremos el mester devocional de Berceo, el *Poema de Fernán González y* la *Vida de san Ildefonso* del beneficiado de Úbeda (y la versión aljamiada de esta literatura devocional aplicada al Islam y al judaísmo). En pareados tendremos los poemas clericales de la *Vida de santa Mª Egipciaca* y del *Libro de la infancia y muerte de Jesús.*

La clerecía cortesana produce una literatura para la formación de nobles. En cuaderna vía contamos con el mester cortesano del *Libro de Alexandre y el Libro de Apolonio* (y los restos del perdido *Cantar del rey Alfonso*) *y el Rimado de Palacio* del Canciller Ayala. En pareados contamos con la clerecía del debate de *Elena y María*. En cuartetas tenemos la clerecía del *Poema de Alfonso Onceno* de Rodrigo Yáñez.

Junto a estas clerecías hay, al menos, otras dos clerecías de funciones muy específicas. En primer lugar podemos señalar una clerecía escolar que viene a ocupar los ocios o las necesidades formativas de clérigos en formación. Está escrita para difundirse entre los estudiantes de la época. En pareados, tenemos el debate de clerecía de *Razón de amor.* En cuaderna vía contamos con un amplio conjunto de poemas: *Castigos y ejemplos de Catón, Libro de miseria de omne*, *Proverbios del sabio Salomón* y *Libro de buen amor* de Juan Ruiz.

Por otro lado contamos con la clerecía aljamiada escrita en caracteres árabes o hebreos pero compuesta en castellano en formas cercanas a la cuaderna vía o alejadas de ella. En formas vinculadas a la cuaderna vía contamos con el *Poema de Yuçuf* (árabe) y *el Poema de Yósef* (hebreo), la *Alhotba arrimada o Sermón del Ramadán* y el *Poema en alabanza de Mahoma.* En cuartetas alejadas de la cuaderna vía contamos con los *Proverbios morales* de dom Seb Tob.

D. La poesía de clerecía en pareados y cuartetas

Aunque inicialmente la crítica vinculó esta poesía en pareados al mester de juglaría, actualmente se consideran obras de una clerecía divulgativa con influencia juglaresca pero de naturaleza, en definitiva, culta. Ello no empece que pudieran difundirse por medio de juglares (al igual que ocurría con la poesía gallego-portuguesa), sobre todo en aquellos poemas de mayor contenido cortesano, como es el caso del debate *Elena y María.* Los poemas del XIII se agrupan en dos géneros: los debates y las hagiografías.

Tres son los poemas de debate que conservamos:

– *Disputa del alma y el cuerpo*. Traduce el poema francés *Un samedi par nuit* dentro de la tradición de la *Visio Philiberti.* Es un breve fragmento transmitido en un manuscrito de 1201.
– *Razón de amor con los denuestos del agua y el vino* (h. 1205). Se compone de 258 versos. Dentro de la estructura de una *visio* goliardesca tiene dos partes: 1) un poema amoroso-alegórico (la *Razón*) que conoce las tradiciones de la poesía de su época (poesía trovadoresca, cantigas d'amigo, poesía erótica de los goliardos) y se desarrolla como un encuentro de amores entre un escolar

y una misteriosa dama que aparece en el *locus amoenus* del huerto de forma similar a como ocurre en varios poemas de los *Carmina Rivipullensia* (en especial *De somnio);* 2) Un poema potatorio de tradición goliardesca basado en la *Denudata veritate* y en el *Goliae Dialogus* en la que el agua y el vino discuten violentamente sobre quien es más importante. La obra tiene un explicit en latín que atribuye su factura a Lupus de Moros, discutiendo la crítica si es su autor o su copista (opinión mayoritaria).

– *Elena y María.* Es un debate cortesano de la segunda mitad del XIII en el que dos enamoradas (Elena y María) discuten sobre quién es más cortés como amador si el clérigo (amigo de María) o el caballero (amigo de Elena). La obra carece de principio y final, por lo que no sabemos quien de los amantes triunfa en el juicio de amores final.

Dos son las hagiografías en pareados:

– *Libro de la infancia y muerte de Jesús o LLibre dels tres reis d'Orient*. Se conserva en un manuscrito de la Biblioteca de San Lorenzo del Escorial (K-III-4) junto a la *Vida de Santa María Egipciaca* y el *Libro de Apolonio*. No se conoce su fuente y la obra (mal titulada en catalán por la escena de su incio) ha sido retitulada por su editor Manuel Alvar advirtiendo la típica estructra de las hagiografías en pareados que articulan su historia en dos momentos: antes y después de la conversión. La historia que realmente relata esta hagiografía es la de San Dimas, el buen ladrón, que se encuentra con Jesús cuando huye a Egipto (Infancia) y se convierte con él en la cruz (Muerte), por lo que podría denominarse *Vida de san Dimas*.

– *Vida de Santa María Egipciaca.* Proviene de la *Vie de Sainte Marie l'Egiptienne*. En 1450 versos relata la vida de esta santa cuya leyenda proviene del siglo VII. Santa María Egipciaca gozá de una amplia devoción medieval como ejemplo de arrepentimiento y penitencia, ya que de una vida inmoral como prostituta pasó a una vida eremítica en el desiento en la que durante cuarenta años purificó su alma.

En el siglo XIV la poesía clerical en pareados desaparece y su lugar lo ocupa la cuarteta. Dos son las obras que conservamos:

– *Poema de Alfonso XI* de Rodrigo Yáñez. Escrito en 1348 es una crónica rimada del reinado de Alfonso XI, desde 1312 hasta la toma de Algeciras en 1344. Se conserva en un manuscrito del XV de la Real Academia de la Lengua con el final trunco.

– *Proverbios morales* de don Sem Tob. Rabino de Carrión, tiene una obra literaria en hebreo que se hace doblemente aljamiada en los *Proverbios*, ya que esta obra transvasa la literatura sapiencial hebrea a cuartetas hexasilábicas castellanas y se conserva en diversos manuscritos, siendo el más antiguo aljamiado (esto es, escrito en alfabeto hebreo). Habiendo sido servidor en la corte de Alfonso XI dirige su obra a Pedro I buscando la protección del rey para con su pueblo. La obra se compuso al comienzo del reinado de Pedro I.

1.2. La poesía del mester de clerecía

A. Características de la poesía del mester de clerecía

Como hemos visto en el epígrafe anterior, la poesía culta de los siglos XIII y XIV cabe denominarla poesía de clerecía. Esta poesía se realiza en dos variedades métricas: en cuaderna vía y en otras formas métricas. En la actualidad, la crítica reserva la etiqueta de mester de clerecía para la poesía castellana de los siglos XIII y XIV escrita en cuaderna vía. Teniendo en cuenta esta precisión vamos a caracterizarla desde un texto prologal que viene considerándose un auténtico manifiesto de esta escuela literaria, el exordio del *Libro de Alexandre*:

1. Señores, si queredes   mi serviçio prender,
querríavos de grado   servir de mi mester;
deve de lo que sabe   omne largo seer,
si non, podrié en culpa   e en riebto caer.

2. Mester traigo fermoso,   non es de joglaría,
mester es sin pecado,   ca es de clerezía
fablar curso rimado   por la quaderna vía,
a sílabas contadas,   ca es grant maestría.

3. Qui oir lo quisiere,   a todo mi creer,
avrá de mí solaz,   en cabo grant plazer,
aprendrá buenas   gestas que sepa retraer,
averlo an por ello   muchos a connoçer.

4. Non vos quiero grant prólogo   nin grandes nuevas fer,
luego a la materia   me vos quier' acoger;
el Crïador nos dexe   bien apresos seer,
si en algo pecarmos,   Él nos deñe valer

5. Quiero leer un livro d'un rey, noble, pagano,
que fue de grant esfuerço, de coraçón loçano,
conquiso tod'el mundo, metiólo so su mano;
ternén, si lo cumpliere, por non mal escrivano.

A la vista de este exordio poético, tres son las características que pueden individualizar a la poesía del mester de clerecía.

1. La *maestría universitaria*. La poesía del mester muestra el claro orgullo del saber: "es de clerecía" (2b), de cultura, "non es de joglaria" (2a), de entretenimiento, de diversión. Esta cultura es claramente universitaria, ya que tiene que ver con la enseñanza culta medieval: ofrece un servicio ("mi serviçio prender,/querríavos de grado servir de mi mester", 1ab) cuyo "mester" (oficio) es enseñar el saber ("deve de lo que sabe omne largo ser", 1c) y su resultado es el aprendizaje ("aprendrá buenas gestas", 3c), siguiendo la tópica clásica de enseñar deleitando ("avrá de mí solaz, en cabo grant placer", 3b). Esta enseñanza se hace desde el orgullo intelectual de quien tiene "grant maestría" (2d), grado universitario de la época, y domina la lectura ("Quiero leer…", 5a), y la escritura ("non mal escribano", 5d), solo al alcance de los muy cultos en la Edad Media.
2. La *transmisión del saber*. Los autores del mester de clerecía suelen seguir en sus obras un texto base en latín, que denominan dictado, que van adaptando, ampliando o reduciendo en su poema romance. Este contenido escrito se difunde de manera oral, tal y como se solía hacer en la enseñanza medieval, creándose un doble circuito comunicativo:
   a. Lectura en voz alta de la obra escrita compuesta utilizando fuentes escritas (latinas generalmente): "Quiero leer un livro d'un rey, noble, pagano" (5a).
   b. Los clérigos, que han escuchado la lectura de la obra, la difunden entre los analfabetos o personas sin acceso al latín repitiendo sus contenidos (que no sus expresiones literales) mediante la predicación o el consejo: "Qui oir lo quisiere, a todo mi creer…/aprendrá buenas gestas que sepa retraer [volver a contar de memoria], /averlo an por ello muchos a connoçer" (3abc).
3. El *arte de la cuaderna vía*. Tal como precisa la copla 2 del *Libro de Alexandre,* la poesía del mester de clerecía se caracteriza por "fablar curso rimado por la quaderna vía", esto es, por el uso de una métrica especial que la crítica denomina cuaderna vía. Esta métrica se caracteriza por tres elementos:

a. "a sílabas contadas" (2d), utilización de un verso isométrico alejandrino (de 14 sílabas), dividido en dos hemistiquios heptasílabos. Este verso, aunque de origen francés, se mide a la manera latina, esto es, con dialefa. La dialefa consiste en renunciar sistemáticamente a la sinalefa con la que se miden los versos castellanos. Por ello, por ejemplo, el famoso verso "mester es sin pecado, ca es de clerecía", mide 14 sílabas porque lo escandimos así: "mes/ter /es /sin/ pe/ca/do,/= 7 + ca /es/ de/ cle/re/zí/a =7 (14). Obsérvese que se ha renunciado, por dialefa, a hacer la sinalefa "ca_es", porque entonces el verso sería de 13 sílabas métricas.
b. "por la quaderna vía". La cuaderna vía da nombre a una estrofa de la poesía medieval latina denominada tetrástofo monorrimo, aunque el verso de la cuaderna vía castellana proviene de la adaptación del alejandrino francés. Esta estrofa está compuesta por cuatro versos que comparten la misma rima consonante y que forman una unidad sintáctica, pues no cabe el encabalgamiento entre estrofas.
c. La utilización de la retórica culta. Tanto en el lenguaje, con abundantes latinismos, como en los recursos literarios, en especial los vinculados a la amplificatio (ampliación de la fuente) o la abreviatio (reducción de la fuente), y en los tópicos utilizados el mester de clerecía muestra su carácter culto. En el texto la estrofa 4 se dedica a desarrollar el tópico culto de la brevitas, la promesa de un desarrollo breve ("Non vos quiero grant prólogo nin grandes nuevas fer, / luego a la materia me vos quier' acoger", 4ab).

B. Etapas de la poesía del mester de clerecía

Aunque hay todavía muchas obras de datación incierta en la poesía en cuaderna vía conservada en los siglos XIII y XIV, atendiendo a los principales textos conservados (y a su datación más aceptada), cabe articular tres etapas creativas en el mester de clerecía:

1. *La cuaderna vía del XIII*, compuesta hasta el último tercio del siglo. Es la etapa de formación de la escuela poética y a ella pertenecen las obras canónicas que responden a las características deducidas del exordio del *Libro de Alexandre*, en especial a la regularidad métrica de la cuaderna vía. Las obras mantienen una ideología feudal en la que se defienden las relaciones feudovasalláticas tanto en las obras de materia política como en las obras de contenido religioso (en este caso transformado en vasallaje espiritual). Las obras propias de este periodo son:

- *Libro de Alexandre*, h. 1225.
- Las obras de Gonzalo de Berceo.
- *Libro de Apolonio*. Poema de mediados del siglo XIII se conserva en un manuscrito de la Biblioteca de San Lorenzo del Escorial (K-III-4) junto a la *Vida de Santa María Egipciaca* y *Libro de la infancia y muerte de Jesús*. El *Apolonio* desarrolla el concepto de cortesía clerical relatando la historia de un rey cristiano que vence gracias a su saber y virtud las distintas adversidades que a lo largo de doce viajes intentan interrumpir la continuidad legítima de su linaje. Aunque la obra trata el tema de la *Historia Apolonii Regis Tyrii*, novela bizantina de los siglos V o VI, su modelo parece ser una versión anterior del siglo III.
- *Poema de Fernán González.* El poema en cuaderna vía se basa en un perdido *Cantar de Fernán González* en el que Castilla se independiza de sus enemigos naturales: los navarros, los árabes y los leoneses. En la versión en cuaderna vía se oculta el enfrentamiento antileonés y se justifica la independencia mediante un contrato por la venta de un caballo y un azor, tal como asume Alfonso X en su *Estoria de España* crónica en la que se prosifica el *Poema*. Su redacción, vinculada al monasterio de San Pedro de Arlanza, se fecha a comienzos de la segunda mitad del XIII. Se conserva en un manuscrito del XV, muy deturpado e incompleto, por lo que no conocemos su final.

2. *Los epígonos del mester*. De finales del siglo XIII a principios del siglo XIV la cuaderna vía comienza a evolucionar admitiendo algunas estrofas de hemistiquios octosilábicos (y haciendo a sus versos octonarios). Estas estrofas alternan con la cuaderna vía regular en alejandrinos. En sus contenidos se advierte un aumento de la crítica social en su temática sapiencial o religiosa. Las principales obras de este periodo serían:
   - *Libro de miseria de omne.* Probablemente redactado a principios del XIV, esta obra didáctica es conocida por Juan Ruiz al redactar su *Libro de buen amor*. El poema se basa en el *De comtemptu mundi* de Inocencio III, tratado moral de gran difusión en la España medieval que desarrolla el tópico del menosprecio del mundo.
   - *Vida de san Ildefonso* del beneficiado de Úbeda. Se trata de una hagiografía realizada entre 1303 y 1309 vinculada a la ciudad de Toledo, realizada por

un clérigo culto. Utiliza como dictado el *Beati Ildefonsi Elogium* de san Julián de Toledo.

- *Castigos y exemplos de Catón.* De este romanceamiento de los *Disticha catonis* de Catón de Útica contamos con una versión larga probablemente de finales del XIII (aunque solo se conserva en impresos del XVI). Recientemente se ha descubierto una versión más corta e independiente que glosa una estrofa de los *Castigos* y que ha sido titulada como *Catón glosado* por su editor.
- *Proverbios de Salamón.* Se conserva en dos versiones diferentes. Una primera del XIV, quizás coetánea al *Libro de buen amor,* y una segunda, que selecciona doce estrofas de la anterior, transmitida en el siglo XV y luego difundida en pliego suelto hacia 1520. La obra pretende denunciar los diversos pecados estamentales y los engaños del mundo.

3. *La evolución de la cuaderna vía del XIV.* Conforme avanza el siglo la cuaderna vía va sufriendo más irregularidades métricas (rompe su unidad sintáctica, por ejemplo en Juan Ruiz, tiene menos de cuatro versos en algunos poemas aljamiados, etc.). Sus principales obras responden a dos modelos creativos: los cancioneros y el mester aljamiado.

   Los cancioneros del siglo XIV hacen convivir a la cuaderna vía con otras formas líricas (como ya hiciera la *Historia Troyana Polimétrica* a finales del siglo XIII). En su temática aumentan los contenidos críticos. Dos son los cancioneros del mester de clerecía: el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz y el *Rimado de Palacio* del Canciller Ayala.

   El mester aljamiado reinterpreta culturalmente la función de transmisión del saber propia del mester de clerecía para ponerla al servicio de la cultura islámica o, en menor medida, de la judía. La cuaderna vía sufre profundas irregularidades, no solo por su adaptación a una métrica más familiar a los nuevos contenidos culturales que transmite, sino también por estar transcrita en los alfabetos árabe o hebreo. Las principales obras conservadas son:

   - El *Poema de Yúçuf.* Relata la historia bíblica de José según su versión coránica en cuaderna vía. Transcrito en caracteres árabes, se conserva en dos manuscritos aragoneses. Por su parte, las *Coplas de Yósef* desarrollan también la historia bíblica de José según su versión judía. Utiliza el alfabeto hebreo en las dos fragmentos conservados. En su métrica utiliza la cuaderna

vía y técnicas de versificación hebrea como la rima interna y el final forzado de cada estrofa con el nombre del protagonista (*Yósef).*

– Varias composiciones aljamiadas vinculadas a la religión islámica árabe como son: 1) *la Alhotba arrimada o Sermón del Ramadán,* compendio básico de la doctrina islámica compuesta en pareados octosílabos y en cuaderna vía, o 2) el *Poema en alabanza de Mahoma,* obra sobre aspectos prodigiosos de la vida del profeta (especialmente su nacimiento y el origen del Islam) narrados en cuaderna vía de hemistiquios octosílabicos con dos rimas distintas en la estrofa.

C. El *Libro de Alexandre*

El *Libro de Alexandre* viene siendo considerado por la crítica el primer poema del mester de clerecía. Se conserva en dos manuscritos y varios fragmentos. El manuscrito O del siglo XIV, que perteneció al Duque de Osuna y se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. V-5-n.º 10), fue publicado por Tomás Antonio Sánchez en 1782 y contiene numerosos leonesismos. El manuscrito P del siglo XV, conservado en la Biblioteca Nacional de París (manuscript espagnol 488), está escrito con numerosos aragonesismos.

Su fecha de composición oscila, según los críticos, entre 1202 y 1228, pareciendo la más probable hacia 1225, época de esplendor de la universidad de Palencia, centro escolar con el que viene vinculándose su creación. Su autoría es discutida debido al cruce de atribuciones que tienen los manuscritos. O, en mitad de la obra, indica que su autor es Gonzalo, pero en el explicit indica que lo escribió Juan Lorenzo de Astorga. Por su parte, P atribuye en el cuerpo de la obra la autoría a Lorente y en el explicit a Gonzalo de Berceo. La crítica actual no da por buena ninguna de estas atribuciones y considera a Lorenzo de Astorga el copista de O (“escrivio”) y a Gonzalo de Berceo una atribución falsa para amparar bajo su prestigio la copia de una obra anónima. Por otra parte, la gran cultura de la obra y las múltiples fuentes utilizadas están llevando a suponer una autoría de taller, bajo la dirección de un maestro, vinculada a la universidad de Palencia.

La obra relata en unas 2675 estrofas la vida de Alejandro Magno, el mayor ejemplo de poder en la Edad Media pues, a sus ojos, conquistó el mundo, ya que su poder se extendió por los tres continentes conocidos: Europa (Grecia), África (Egipto) y Asia (Oriente Medio, de Turquía hasta Persia y la India). Utiliza una gran riqueza de fuentes (*Historia de Preliis*, *Roman d’Alexandre* de Alexandre de Bernay y de Lambert

li Tors; *Ilias latina*; biografía de Alejandro de Quinto Curcio; *Metamorfosis* de Ovidio, la Biblia, etc.), aunque su dictado básico es el poema en hexámetros latinos *Alexandreis* de Gautier de Châtillon (h. 1180).

El relato responde a la siguiente estructura:

I: INTRODUCCIÓN: 1-6. (0,2 % de la extensión del poema)

II: RELATO: 7-2669. (99,6 % de la extensión del poema)

1. Infancia y juventud: 7-198. (7,2 %)
2. Grandes conquistas: 199-2265.(77,3 %)
    · Grecia: 199-244. (1,8 %)
    · Darío y Persia: 245-1967. (64,4 %)
    · India: 1968-2265. (11,1 %).
3. Pecado y muerte: 2266-2669. (15,1 %)

III: CIERRE: 2670-2675. (0,2 %)

La obra es un *speculum principis* posiblemente vinculado a Fernando III o a Alfonso VIII. En él se ofrece todo un tratado sobre cómo ha de ser el rey. En el relato de su Infancia y juventud se desarrolla la formación del rey, que ha de ser noble y clérigo (esto es, letrado, culto). En sus grandes conquistas Alejandro desarrolla un gobierno ejemplar en los tres ámbitos de la política medieval. En Grecia asegura y unifica su reino. En su enfrentamiento contra Darío defiende su reino de sus enemigos naturales (los reinos vecinos). En su expedición a la India muestra cómo ha de ser la expansión del reino más allá de sus enemigos naturales (lo que propiciará a finales de la Edad Media las aventuras marítimas de portugueses y castellanos). Por último, el escritor medieval ha de justificar por qué un rey ejemplar muere en la cima de su reinado. Para ello en el relato de su muerte utiliza un doble motivo popular y culto. El motivo popular es la traición, tan conocido en la épica, por lo que será envenenado por el traidor Antípater. El motivo culto será la justificación moral de su muerte por incurrir en el pecado de soberbia al no conformarse con dominar la tierra, queriendo conquistar el mar y los cielos. Por esta soberbia permite Dios su perdición, aunque morirá como un soberano ejemplar ordenando su reino en sus palabras finales.

El *Libro de Alexandre* no está dirigido directamente a la lectura del rey o de sus nobles, sino que se utiliza para la formación una función esencial en las cortes del XIII: la del consejero. El desarrollo cortesano del siglo XIII, en el que se judicializan

mucho más las relaciones que en los siglos anteriores, hace que el noble deba participar en reuniones o consejos donde debe dar razones de sus posiciones y propuestas. Para ello, los nobles necesitan formarse a través de clérigos que les transmitan la formación fundamental para ejercer estas nuevas labores cortesanas. A estos clérigos, ayos o consejeros, se dedicará un conjunto de literatura para la formación de nobles que ellos han de trasladar de forma oral a sus pupilos. Por ello la forma de preguntas y respuestas será la base de esta formación nobiliaria, que dejará huella estructural en las colecciones de sentencias y, sobre todo, de exemplos del siglo XIII. En esta literatura de formación nobiliaria destacará como tema Alejandro Magno, por ser el rey que conquista el mundo, y como figura de consejero, ayo o preceptor, Aristóteles, el maestro histórico de Alejandro Magno y el filósofo por excelencia a partir del siglo XIII.

En el siguiente fragmento del *Alexandre* puede observarse este peculiar sistema de formación de nobles para el gobierno y el consejo mediante el consejero, ayo o preceptor:

48. Pagós don Aristótiles mucho de la razón,
entendió que non era en vano su missión.
«Oid» -dixo-, «infant, un poco de sermón,
por que podedes más valer toda sazón».

49. Respuso el infant, -nunca viestes mejor-:
«yo so tu escolar, tú eres mi doctor;
espero tu consejo como del Salvador,
aprendrél que dixierdes müy de buen amor».

50. El niño man'a mano tolióse la capiella,
posól çerca 'l maestro, a los pies de la siella,
dava grandes sospiros, ca tenié grant manziella,
pareçiés la rencura del cuer en la maxiella.

51. Començó Aristóteles com' omne bien letrado:
«Fijo» -dixol-, «a buena edat sodes llegado
de seer omne bueno, tú lo as aguisado,
si levarlo quisierdes com lo as compeçado.

52. »Fijo eres de rey, tú has grant clerezía,
en ti veo aguçia qual para mí querría,
de pequeño demuestras muy grant cavallería,
de quantos höy biven tú as grant mejoría.

D. El *Libro Rimado de Palacio* del Canciller Ayala

La última obra del mester de clerecía se la debemos a un noble letrado, Pero López de Ayala (1332-1407), que terminó su vida siendo Canciller de Castilla. Su obra, vinculada a la corte Trastámara desde su iniciador Enrique II, está vinculada a la justificación de la actuación política de un noble comprometido con las banderías de la Castilla de su época. Su biografía y su obra las veremos al estudiar la historiografía medieval, pues su prosa fue fundamental para consolidar el género historiográfico de la crónica real. Atenderemos aquí solo a su obra poética recogida en su *Libro rimado de Palacio.*

La obra se ha transmitido en diversos testimonios mal conservados, entre los que destacan el manuscrito N (ms 4055 de la Biblioteca Nacional de Madrid) y el E (manuscrito H-III-19 de la Biblioteca del Monasterio del Escorial), que puede ser una posible revisión del autor. Junto a ellos se conservan diferentes fragmentos: P (ms Esp. 216 BN París, Decir sobre la Iglesia) y C (*Cancionero de Baena*, ms. Esp. 37 BN París)

Su composición se alarga durante cerca de 40 años, siendo los que siguen los hitos de sus etapas creadoras: 1367, 1378, 1385, 1398 y 1403. Su contenido es una compleja justificación personal que adopta la forma de cancionero moral de un cortesano. Por ello se articula en dos partes bien diferenciadas:

- *1ª: Confesión personal y fechos del Palacio,* que en 919 estrofas desarrolla una denuncia satírica de la corrupción cortesana.
- *2ª:Glosa de las Morales de San Gregorio* que a lo largo de 1200 estrofas presenta la figura de Job, símbolo nobiliario que sirve para justificar el fracaso político como prueba divina y no como resultado del error personal o moral de quien lo sufre.

Junto a la la cuaderna vía, de la copla 705 a la 887, el *Rimado* incluye un cancionero cortesano en castellano con formas de tradición galaico-portuguesa y provenzal, escritas en sextillas, redondillas y alejandrinos.

1.3. La obra de Gonzalo de Berceo

A. El maestro Gonzalo de Berceo

Gonzalo de Berceo es el primer autor conocido por su nombre de la literatura castellana. Contamos con una serie de documentos de la época y un conjunto de datos incluidos en sus versos que nos permiten trazar una ligera semblanza de su

figura. Sabemos recientemente, por un documento de 1212, que se llamaba *Gundissalvus Michaelis de Berceo, miles*, esto es, Gonzalo Miguélez o hijo de Miguel y de familia noble. Debió nacer hacia 1196 y posiblemente murió hacia 1252, aunque sabemos por un documento que en 1262 había fallecido. Se formó como clérigo siendo ordenado diácono en 1221 y firma como sacerdote secular en documentos de 1240. Aunque está vinculado al Monasterio de san Millán no fue monje, sino clérigo secular, esto es, dependiente del obispo de la diócesis.

Por su obra sabemos que es un autor culto, a pesar de que fingiese no saber latín al comienzo de la *Vida de santo Domingo de Silos*:[19]

> Quiero fer una prosa en román paladino,
> en qual suele el pueblo fablar con so vezino,
> ca non so tan letrado por fer otro latino;
> bien valdrá, como creo, un vaso de bon vino. c. 2.

Por el contrario fue un autor que pudo tener formación universitaria en la universidad de Palencia. Al comienzo de los *Milagros de Nuestra Señora* se nombra con un título universitario: “Yo maestro Gonçalvo de Verçeo nomnado”(2a).

En la falsa atribución del explicit del manuscrito P, alguien que parece conocerle, informa que es notario del aban Juan Sánchez del monasterio de san Millán. Un documento de 1246, pero referido a tiempos anteriores, lo señala como maestro de confesión. Sea como fuere, ambas actividades están vinculadas a una formación culta y universitaria.

Este carácter culto se acentúa si observamos la variedad de su obra que se conserva en las copias F (del siglo XIV) y en las copias que en el siglo XVIII realizaron los padres Mecolaeta *Colección Mecolaeta)* e Ibarreta (*Copia Ibarreta*) del perdido códice Q. En ella tenemos una gran diversidad de géneros todos dentro de la poesía religiosa.

Berceo escribió cuatro hagiografías: *Vida de san Millán de la Cogolla, Vida de Santo Domingo de Silos, Poema de Santa Oria y Pasión de San Lorenzo* (incompleta). Estas hagiografías se vinculan a cultos de reliquias propios del monasterio y pretenden desarrollar su culto devocional.

---

[19] Texto citado según la edición de Aldo Ruffinatto, *La Vida de Santo Domingo de Silos de Gonzalo de Berceo*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1978.

- La *Vida de san Millán*, basada en la *Vita Sancti Aemiliani* de San Braulio (h. 590 – 651), obispo de Zaragoza, actualiza el culto a las reliquias del fundador del monasterio incluyendo junto a sus milagros en vida y en muerte los Votos de Fernán González, por los que toda Castilla se hace vasallo espiritual de su santo protector.
- La *Vida de Santo Domingo de Silos*, venerado en el santuario burgalés cercano a San Millán, con el que mantenía un convenio de colaboración, mantiene un culto como liberador de cautivos y es ejemplo de la labor pastoral benedictina, aspectos que destaca Berceo en su hagiografía. La *Vida* también se conserva en una copia del XIII (h. 1240) conservada en el Monasterio de Silos y en una copia de menor interés del siglo XIV conservada en el Real Academia de la Historia.. El *Santo Domingo* romancea la *Vita Dominici Silensis* de Grimaldo.
- El *Poema de santa Oria* se basa en la vida latina redactada por el monje Munio y hoy perdida. La obra desarrolla la devoción de una santa emparedada, esto es, encerrada en vida en una reducida estancia que gozó de varias visiones celestiales que se relatan en el poema. Tanto en vida como en el culto de las reliquias la santa estuvo recluida en San Millán de Suso.
- La incompleta *Pasión de san Lorenzo* se vincula a una ermita cercana al monasterio de San Millán.

Berceo es autor de tres obras marianas: *Milagros de Nuestra Señora, Duelo de la Virgen y Loores de Nuestra Señora*. Estas obras se inscriben en la literatura que se genera en los siglos XII y XIII fruto de las devociones populares desarrolladas a partir del siglo XI. En esta literatura María aparece como madre del género humano, hacedora de milagros y canal de redención.

- Las colecciones de milagros marianos se difunden durante los siglos XII y XIII y la colección de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora,* es una de las más importantes en lengua romance. Berceo mantiene en el poema un tono emotivo de claro sentimiento devocional.
- Los *Loores de Nuestra Señora* esconden en sus elogios marianos todo un *Compendium historiae salutis* ya que en el diálogo con María se muestra toda la historia redentora de Cristo, señalando también la presencia de María en ella.
- En el *Duelo de la Virgen*, a petición de San Bernardo, María relata la Pasión y Muerte de su Hijo y su valor redentor. En esta obra se incrementa el tono devocional, cercano a la oración, del poeta.

Tres obras litúrgicas completan su producción: *Del sacrifico de la misa, Signos del juicio final e Himnos*.

- *Del sacrificio de la misa* es una obra catequética que explica con detenimiento los cánones de la misa y su sentido, tanto para el celebrante como para los fieles. Además de en los códices de sus obras completas, se conserva en un manuscrito suelto de hacia 1290 conservado en la Biblioteca Nacional (ms. 1533).
- Los *Signos del juicio final* es un breve sermón moral en verso que arranca con la visión apocalíptica de los signos y termina con la descripción del juicio final y las penas del infierno.
- Los *Himnos* son la traducción fiel de tres himnos latinos sobre Cristo, el Espíritu Santo y María.

Sin embargo, esta variedad tiene un profundo nexo común: todas estas obras responden por su género y temática a los tipos de producción religiosa para la formación de predicadores y confesores promovidas por la reforma del IV Concilio de Letrán. La literatura reformista nacida tras el concilio pretende mejorar el culto litúrgico, como las tres obras de Berceo dedicadas a la liturgia como ejemplo de sermón (los *Signos*), como explicación de los cánones de la misa (*Del sacrificio de la misa*) y como traducción de oraciones latinas utilizadas en los oficios litúrgicos (los *Himnnos*). La literatura reformista pretende también suscitar la oración devocional, como hacen las hagiografías en la devoción a cada uno de sus santos y las obras marianas con la devoción a la Virgen María. Materiales y ejemplos para la predicación, una de las líneas fundamentales de la literatura promovida por el IV Concilio de Letrán, se dan en las hagiografías, en las obras marianas y en el poema sobre los *Signos*, auténtico sermón en verso. Este nexo común de su obra, unido al hecho de poder vincular a Berceo documentalmente con el obispo reformista de Calahorra don Juan Pérez (en 1228), permiten considerar a nuestro primer poeta un clérigo reformista del siglo XIII.

B. Los *Milagros de Nuestra Señora*

De la obra de Gonzalo de Berceo destacan los *Milagros de Nuestra Señora* por pertenecer a un género devocional muy extendido en toda la literatura occidental, tanto latina como romance. A este respecto, la colección berceana se enmarca en el siglo XIII con la anterior colección de Gautier de Coincy (1177-1236), *Miracles de Nostre Dame*, compuesto entre 1214 y 1235, y las posteriores *Cantigas de santa María* de Alfonso X (1221-1284).

El género de los milagros marianos, abundantemente recogido en colecciones mediolatinas, se caracteriza por narrar intercesiones de la Virgen que suscitan una prodigiosa intervención en la vida de los hombres. Con ello los milagros sirven como ejemplos de comportamiento y como motivos de devoción mariana. No se ha podido descubrir la colección latina que ha servido de fuente directa a Berceo como dictado de sus *Milagros*. Sin embargo, las colecciones conservadas en el manuscrito Thott, nº 128, de la Biblioteca Real de Copenhague, o en el manuscrito alcobacense 149 de la Biblioteca Nacional de Lisboa o el manuscrito 110 de la Biblioteca Nacional están muy cercanas a la colección berceana. Solo la larga introducción inicial y el milagro XXV, *La iglesia robada*, carecen de fuente conocida en ninguna de las colecciones latinas.

La colección de Berceo tiene una unidad de concepción más allá de la mera recolección de milagros marianos. En efecto, su autor intenta agruparlos primeramente acogiéndolos bajo una introducción original que no existe en las colecciones anteriores. Por otro lado, todos los milagros comparten no solo el protagonista común, la Virgen María, sino también la intención de mostrarla como medianera de la gracia a la que debe recurrir el devoto.

La obra se nos conserva en el manuscrito F, del siglo XIV, de las obras completas de Berceo propiedad de la Real Academia Española y en las distintas copias del XVIII (en especial la copia Ibarreta) que dan cuenta del manuscrito Q del siglo XIII perdido tras la desamortización de Mendizábal en el siglo XIX. Entre ellos hay una diferencia de orden con respecto al milagro XXV, *La iglesia robada*. F lo incluye como penúltimo milagro, siendo *Teófilo* el último. Las copias que derivan de Q dan como milagro final el XXV. A ello se añade el problema de la distinta fecha que parece tener la colección antes del Milagro XXV y la fecha que en él se señala. El verso 325d hace una referencia al obispo don Tello, como personaje vivo ("ni.l nució más que nuzco yo al bispo Don Tello"), por lo que fecha la colección antes de 1246, año de su muerte. Sin embargo, el milagro XXV en sus versos 869ab hace una referencia al rey Fernando III como ya muerto ("En el tiempo del rey de la buena ventura / Don Ferrando por nomne") por lo que tiene que ser posterior a 1352. La explicación de estas fechas puede darse desde la hipótesis de una doble redacción. La primera tendría una colección de XXIV milagros y concluiría con el Milagro de *Teófilo*, cuyo final se subraya con una tópica estrofa de cierre (866). El Milagro XXV vendría a añadirse con una doble función. Por un lado cerraba simétricamente la colección en Castilla, ya que se había iniciándo con un milagro en Toledo (el primero dedicado a la casulla de san Ildefonso). Por otro actualizaba la eficacia de la intercesión mariana, ya que la testimoniaba viva en la Castilla de mitad del XIII.

C. Estructura y significado de los milagros berceanos

Los veinticinco milagros berceanos, con independencia de la trama de su relato o su extensión, responden uniformemente a una misma estructura narrativa. Como cabe advertir en los milagros I, *La casulla de san Ildefonso*, y XVI, *El niño judezno*, este es en esquema el modelo estructural de miraculum:

– Exordio de enlace (milagro I, estrofa 47/ milagro XVI, estrofas 352-353): En él se inicia el relato enlazándolo con el milagro anterior o, en este caso, con la introducción. En ocasiones este exordio falta, comenzando directamente el caso de auxilio:[20]

En Espanna cobdicio   de luengo empezar,
en Toledo la magna,   un famado logar,
ca non sé de cuál cabo   empieze a contar,
ca más son que arenas   en riba de la mar.   c. 47.

– I: Presentación del caso de auxilio. El relato del milagro, como tal, se articula en una estructura bimembre de necesidad del devoto e intervención mariana. En esta primera parte se presenta la necesidad de auxilio o de intervención mariana. Para ello se presenta al personaje protagonista (I,48-49 y 67/ XVI, 354-355), a su acto piadoso de devoción o de irreverencia (I, 50-56 y 68-69/ XVI, 356-358) y la necesidad de auxilio o merecimiento del premio o castigo (I, 57-58 y 71/ XVI, 359-364). En breve síntesis presentamos su presencia en el del milagro I, que presenta una doble estructura de premio y castigo porque estructuralmente son dos milagros yuxtapuestos:

Premio

48. En Toledo la buena,   essa villa real,
que yaze sobre Tajo,   essa agua cabdal,
ovo un arzobispo,   coronado leal,
que fue de la Gloriosa   amigo natural.

50. Siempre con la Gloriosa   ovo su atenencia,
nunqua varón en dueña   metió mayor querencia,
en buscarli serviio   metié toda femencia;
facié en ello seso   e buena providencia.

20 Los textos de los *Milagros* se toman de la edición de Fernando Baños, Barcelona, Crítica, 1997.

57. Señor Sant Illefonso, coronado leal,
fazié a la Gloriosa festa muy general;
fincaron en Toledo pocos en su ostal,
que non fueron a missa a la sied obispal.

Castigo

67. Alzaron arzobispo un calonge lozano,
era muÿ sovervio e de seso liviano;
quiso eguar al otro, fue en ello villano,
por bien non je lo tovo el pueblo toledano.

68. Pósose enna cátedra del su antecessor,
demandó la cassulla que.l dió el Criador;
disso palabras locas el torpe pecador,
pesaron a la Madre de Dios Nuestro Señor.

71. Mandó a los ministros la casulla traer
por entrar a la missa, la confessión fazer,
mas non li fo sofrido, nin ovo él poder,
ca lo que Dios non quiere nunca puede seer

– II: Auxilio mariano. Ante la petición del devoto, o la irreverencia del pecador, María interviene auxiliando, premiando o castigando (I, 59-66 y 72/ XVI, 365-373). Veamos esta intervención en el milagro I:

Premio

60. Fízoli otra gracia cual nunca fue oída:
dioli una casulla sin aguja cosida;
obra era angélica, non de omne texida,
Fablóli pocos viervos, razón buena, complida.

Castigo

72. Pero que ampla era la sancta vestidura,
issióli a Sïagrio angosta sin mesura;
prísoli la garganta como cadena dura,
fue luego enfogado por la su grand locura.

– Moralización de cierre. Muchos milagros concluyen con una moralización de cierre que extrae la lección devocional del relato, aunque en ocasiones esta moralización puede faltar (I, 73-74 / XVI, 374-376). Esta es su presencia en el milagro I:

73. La Virgen gloriösa   estrella de la mar,
sabe a sus amigos   gualardón bueno dar:
bien sabe a los buenos   el bien gualardonar,
a los que dessierven   sábelos mal curar.

74. Amigos, atal Madre   aguardarla debemos,
si a ella sirviéremos,   nuestra pro buscaremos,
onraremos los cuerpos,   las almas salvaremos,
por pocco de servicio   grand gualardón prendremos.

– Transición narrativa. El milagro puede cerrarse con una transición narrativa hacia el milagro siguiente u omitirla (falta/ XVI, 377). Al faltar en el milagro I, incluimos la del milagro XVI:

377. Por provar esta cosa   que dicha vos avemos,
digamos un exiemplo   fermoso que leemos:
cuando fuere contado,   mejor lo creeremos,
de buscarli pesar   más nos aguardaremos.

Temáticamente en la colección nos encontramos con tres tipos de milagros:

– Milagros de premio o castigo: En su argumento la Virgen María premia o castiga al protagonista (ej. I, La casulla de san Ildefonso, XXV La Iglesia robada).
– Milagros de perdón o salvación: en su argumento la Virgen María salva física o espiritualmente al protagonista (ej. XVI, el judezno, XIX Un parto maravilloso).
– Milagros de crisis: en ellos la Virgen María hace un prodigio o ayuda al protagonista para que pueda cambiar su vida, no para salvarlo ni para premiarlo, sino para que pueda ser mejor devoto suyo (ej. Mil. IX, El clérigo ignorante, XXIV Teófilo).

En cuanto a su significado, los *Milagros de Nuestra Señora* responden a una ideología que podemos denominar vasallaje espiritual. Con él se pretende promover la devoción, mediante un culto mariano que esconde un feudalismo a lo divino. Por él,

María establece un pacto con sus devotos: la intercesión mariana a cambio de una prestación personal consistente en un servicio piadoso realizado por el devoto. Con ello, al demostrarse la protección mediadora de María, el ejemplo piadoso de cada milagro suscita la alabanza en el culto que es vasallaje espiritual en la devoción activa o en la conversión de los oyentes identificados con el protagonista del relato.

Este vasallaje espiritual se formula de manera explícita en las estrofas finales del milagro XVI, *El niño judezno*, donde el premio y el castigo de María (374) es fruto del comportamiento del devoto (375), aunque siempre se tiene abierta la puerta del arrepentimiento y la conversión (376):

> 374. Tal es Sancta Maria, que es de gracia plena,
> por servicio da gloria, por deservicio pena;
> a los bonos da trigo, a los malos avena,
> los unos van en gloria, los otros en cadena.
>
> 375. Qui servicio li faze, es de buena ventura,
> qui.l fizo deservicio, nació en ora dura,
> los unos ganan gracia, e los otros rencura;
> a bonos e a malos so fecho los mestura.
>
> 376. Los que tuerto li tienen o que la desirvieron,
> d'ella mercet ganaron si bien ge la pidieron;
> nunqua repoyó ella a los que la quisieron,
> ni lis dio en refierta el mal que li fizieron.

Vemos un ejemplo de este vasallaje en el servicio del judezno devoto a lo largo del milagro XVI. En primer lugar, el judezno realiza un acto piadoso concreto, la comunión el día de Pascua: "En el día de Pascua, domingo grand mañana,.../ comulgó con los otros el cordero sin lana" (356). Esta práctica de piedad la realiza el judío con una especial veneración a la Virgen: "Mientre que comulgavan.../ vío sobre'l altar una bella figura (357).../ pagóse d'ella mucho,cuanto más la catava/ de la su fermosura más se enamoraba" (358).

Este servicio devoto producirá un acontecimiento milagroso y cotidiano ante su estado de necesidad. Por ello, cuando el padre hace necesario socorrer a su hijo en peligro de muerte ("Príso esti niñuelo el falso descreído.../ dio con él en el fuego bravament encendido./¡Mal venga a tal padre que tal faze a fijo!, 363)", la Virgen lo protegerá con el prodigio:

El fuego, porque bravo, fue de grand cosiment:
non li nuzió nin punto, mostróli buen talent,
el niñuelo del fuego estorçió bien e gent;
fizo un grant miráculo el Rey Omnipotent. c. 365.

Para que no quede duda de que este es un prodigio promovido por la protección feudal de María el autor lo explicita y lo pone en relación con la ingenua devoción mostrada por el protagonista y así crece la devoción de todo el pueblo que le dedica a María oraciones y celebraciones (fiestas) litúrgicas:

369. Recudiólis el niño palavra señalada:
"La dueña que estava enna siella orada
con su fijo en brazos sobre'l altar posada,
éssa me defendié, que non sintía nada.

370. Entendieron que era Sancta María ésta,
que lo defendió ella de tan fiera tempesta;
cantaron grandes laudes, fizieron rica festa,
metieron est miráculo entre la otra gesta.

2. EL *LIBRO DE BUEN AMOR*

2.1. Composición y transmisión del *Libro de buen amor*

A. Juan Ruiz, Arcipreste de Hita

El autor es Juan Ruiz, según el propio *Libro de buen amor*:[21]

19. E por que de todo bien es comienço e raíz
la Virgen Santa María, por ende yo, Juan Ruiz,
Açipreste de Fita, d'ella primero fiz
cantar de los sus gozos siete, que ansí diz:

575. Yo, Johan Ruiz, el sobredicho açipreste de Hita,
pero que mi coraçón de trobar non se quita,
nunca fallé tal dueña como a vós Amor pinta,
nin creo que la falle en toda esta cohita.

---

[21] Los textos del *Libro de buen amor* están tomados de la edición de Jesús Cañas y Fco. Javier Grande Quejigo, Barcelona, Área, 2002.

845ab «Que yo mucho faría por mi amor de Fita,
mas guárdame mi madre, de mí nunca se quita».

¿Existió realmente? "Johanne Roderici archipresbitero de Fita", testigo "uenerabilus" en un documento de hacia 1330 es la única prueba testimonial que poseemos de la existencia real del autor del *Libro de buen amor*. El documento es una copia del XV utilizada en un pleito entre los clérigos de Madrid y el cabildo de Toledo. No está solo el autor en la documentación toledana de la Edad Media. En los cartularios toledanos aparece acompañado por un Ferrán García, un don Ramo, un *abbatis de Orta*, un don Polo clérigo, doña Loba, hija de doña Orabuena... todos personas reales anteriores al *Libro* y que formarán parte de su elenco de personajes. Aunque no hay constancia de que Juan Ruiz esté utilizando la realidad histórica del Toledo medieval, bien pudiera haberlo hecho.

Al menos, la documentación existente ha hecho que no puedan tenerse en cuenta a otros personajes históricos de la época como posibles autores de la obra. Ninguno de los dieciséis Johanes Roderici castellanos que figuran en los registros papales entre 1305 y 1342 puede vincularse con el cargo de Arcipreste de Hita. Al igual ocurre con las antiguas propuestas de la crítica: Johanes Roderici, maestro de canto del monasterio de las Huelgas; o Juan Rodríguez o Ruiz de Cisneros, hijo ilegítimo de un noble palentino nacido hacia 1295 en tierra de moros y muerto hacia 1351, protegido por don Gil de Albornoz en su carrera eclesiástica.

Los documentos fehacientes nada nos añaden a las propias afirmaciones del autor en su obra, salvo el de darles la verosimilitud necesaria para creer en su existencia real. "Juan Ruiz, Açipreste de Fita" (19ab) o "Johan Ruiz, ...açipreste de Hita" (575a), su nombre y su cargo es lo único que conocemos a ciencia cierta de él. Como autobiografía medieval que es, la utilización de un yo como autor de la obra permite suponer que este yo es una persona real y no un mero personaje ficticio. Sin embargo, ello no supone que los datos con los que el autor caracteriza a su personaje sean necesariamente biográficos.Y sobre su personaje el *Libro* es más explícito. De él se nos dirá reiteradamente que es arcipreste enamorado, y episódicamente se precisa que es de Alcalá (1510a), aunque recibe las cartas de doña Cuaresma en su casa de Burgos (1073d).

De la geografía de la obra solo podemos precisar que el autor conoce el reino de Toledo y la diócesis toledana. Toledo protagoniza parte de la geografía que recorre don Amor en su invernada; en la Edad Media Hita es arciprestazgo de Toledo, al

igual que Alcalá y el Henares, en los que siembra sus baldíos amores. La precisa geografía de la trashumancia castellana hacia Extremadura y La Mancha que recorre Don Carnal se produce en su mayor parte en terrenos del reino de Toledo. En su límite norte, el Arcipreste recorrerá, perdido, la sierra de Guadarrama. Vinculado a Hita, no extraña que conozca Guadalajara o Monferrando.

Del contenido de la obra, podemos trazar el perfil formativo del autor. El carácter de escolar con el que se caracteriza al protagonista ("Escolar só mucho rudo, nin maestro nin doctor ",1135a) se corresponde con el amplio muestrario de conocimientos y fuentes latinas utilizadas a lo largo de la obra. En concreto, sus amplios conocimientos del derecho lo delatan como un experto canonista de la primera mitad del siglo XIV. Su maestría métrica nos muestra que conoce tradiciones mediolatinas, cortesanas y populares, siéndole familiares las literaturas goliárdicas y cortesanas de su época. El elenco de fábulas y fazañas que emplea pone de manifiesto su conocimiento de la literatura didáctica y satírica medieval, tanto la del fondo latino escolar como la de la literatura burguesa en romance. El doble registro de parodia sacrílega y de sentida poesía devocional revela que conoce los diversos registros de la poesía religiosa. Autor profundamente culto y conocedor de las tradiciones literarias de su época es el resumen de los datos sobre su personalidad.

No puede darse crédito a los datos biográficos que da Alfonso de Paradinas : "Este es el libro del Arcipreste de Hita, el qual compuso seyendo preso por mandado el Cardenal don Gil, Arçobispo de Toledo". Ni la oración inicial, que está tomada del ceremonial de agonizantes, ni las lejanas referencias de las cantigas de loores a una "presión sin meresçer" (c. 1674) o un "grand mal/ sin meresçer, a tuerto" (c. 1683) permiten aceptar sin dudas esta cárcel real, como hiciera la critica tradicional. Estas referencias son tópicos propios de la poesía devocional y, por otro lado, no nos consta que estos poemas hayan sido escritos por el autor ni que sean composiciones del *Libro*. Al igual ocurre con la *Cantica de los clérigos de Talavera* que, aunque vinculada a la labor pastoral del arzobispo don Gil de Albornoz, no está dentro de la autobiografía del Arcipreste. Por otra parte, el retrato que del personaje dan las coplas 1485-1489 es propio de la tópica medieval y no esconde la figura real de Juan Ruiz, arcipreste de Hita, conocedor del reino de Toledo, vinculado eclesiásticamente a su diócesis y de amplia cultura escolar, religiosa, literaria y jurídica, únicos datos reales de los que disponemos, a los que se vienen añadiendo documentadas relaciones del *Libro de buen amor* con la catedral y la clerecía de Toledo a principios del siglo XIV.

B. Manuscritos y redacciones

El *Libro de buen amor* se ha conservado en tres manuscritos y varios fragmentos menores. El manuscrito más extenso que lo conserva es el manuscrito *S*, llamado así por conservarse en la Biblioteca Central de la Universidad de Salamanca. Perteneció al Colegio Mayor de San Bartolomé y fue copiado por Alfonso de Paradinas a principios del siglo XV. Es de papel y se conservan 105 folios escritos en tinta negra y roja de los 114 que debieron componer la copia original. Contiene la versión más amplia y correcta de la obra e incluye en la copla numerada tradicionalmente como 1634 un explicit en el que afirma que "fue compuesto el romançe" en el año de 1343.

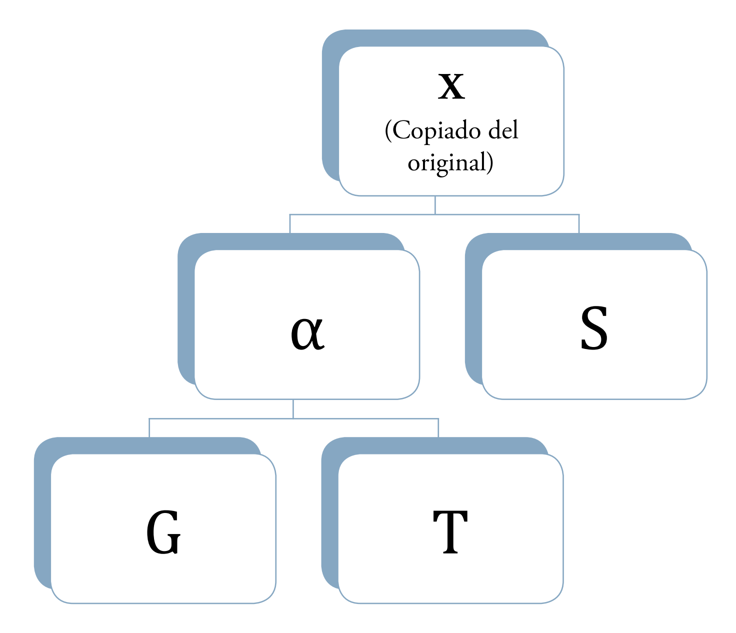
El manuscrito T, procedente de la catedral de Toledo, se conserva desde 1870 en la Biblioteca Nacional de Madrid. Consta de 48 folios de papel de los que solo los 36 primeros y la mitad del 37 contienen fragmentos del *Libro de buen amor.* Se calcula que originariamente lo compondrían 138 folios útiles, de los que unos 126 conservaban la obra de Juan Ruiz. La letra, en tinta negra, parece de finales del siglo XIV, aunque fue repasada por un corrector en 1463. Solo conserva un tercio del total conocido del texto, en un estado arcaico y estropeado. Incluye como fecha en la que "fue acabado este lybro" el año 1330.

El tercer manuscrito, el G, corresponde a 1389, según indica su colofón. Consta de 87 folios de papel, copiados en tinta negra. Fue retocado por algunas manos, una de ellas la del padre Sarmiento, que lo leyó y añadió algunos comentarios en el siglo XVIII. Contiene una versión del *Libro* menos extensa que la de Salamanca y acaba en la copla que habitualmente se numera como 1728.

De G y T existen varias copias del XVIII y el XIX. En 1790 Tomás Antonio Sánchez imprimió la obra en el IV tomo de su *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV.* Utilizó la copia S, por ser la más completa y tenerse noticia de ella desde 1753.

De los fragmentos destacan el manuscrito de la biblioteca de Oporto que contiene 36 cuartetas de una traducción al portugués que podían corresponder a *O arcypreste de Fita* que figuraba en la biblioteca del rey Don Duarte de Portugal; un manuscrito del siglo XIV de la *Crónica General de España*, conservado en la Biblioteca Central de la Universidad de Salamanca (nº 2497), en el que se incluyen unas notas tomadas por un juglar cazurro o por un predicador que recuerdan versos de Juan Ruiz, y las menciones que del *Libro de buen amor* se realizan en el *Corbacho* del Arcipreste de Talavera (dos versos de la c. 206 del *Libro* y otro desconocido).

Los manuscritos fundamentales que nos transmiten el *Libro,* S, G y T, han sido distribuidos en dos familias por la crítica. La primera de ellas estaría representada por G y T; la segunda por S. Con ello se establece el siguiente stemma (esquema explicativo de la relación de las copias):



Sus diferencias de texto y la divergencia de fecha de composición que dan los manuscritos (T: 1330; S: 1343) se explicaron, en un primer momento, mediante la teoría de la doble redacción de la obra. En 1330 debió realizarse una primera versión, testimoniada por T, que posteriormente, en 1343, se habría revisado y ampliado como recogen las copias tardías de G y S. La presencia exclusiva en el manuscrito S de las menciones a la prisión del Arcipreste se justificarían porque el Arcipreste fuese encarcelado después de 1330. Fruto de la reelaboración, S incluiría nuevos materiales que no están presentes en T y G: la oración en verso inicial, el prólogo en prosa, una cántica de loores de Santa María y los episodios en que figura la trotaconventos Urraca.

Las ediciones críticas de Giorgio Chiarini y de Alberto Blecua han ido abandonando esta explicación en favor de una sola redacción de la que derivarían los tres manuscritos, en ramas de copia diferentes. La diferencias de texto y contenido se han producido por el proceso de transmisión medieval, en el que los sucesivos copistas habrían omitido los pasajes que faltan en T. Los estudios ecdóticos demuestran que no hay razones filológicas para defender la doble redacción, sino una sola

cuyo original (según el stemma que hemos reproducido en la ilustración 4) generó un arquetipo *X*; de *X* se copió *S* y un subarquetipo α; de α se copiaron *G* y *T*. El arquetipo *X* estaba desencuadernado al final como demuestran las lagunas comunes de S y α; posiblemente falto de los primeros folios por lo que faltan los elementos prologales en α; y sin las composiciones líricas que abundantemente se prometen y que no se incluyen en ninguno de los manuscritos.

Al no admitir la doble redacción queda el problema de la discrepancia de las fechas entre S y T. El problema se complica si se tiene en cuenta que este explicit puede ser añadido del copista. Sea original del autor o invención del copista, la diferente redacción muestra que T utiliza una fórmula propia de la copia ("acabar el libro") frente a S que utiliza una fórmula propia de creación ("componer el romance"). Las obras de acarreo del final pueden vincularse con la figura del arzobispo don Gil de Albornoz, como de hecho hizo el copista de *S*, Alfonso de Paradinas. El contenido del *Libro* coincide con la ideología molinista que dominó la escuela catedralicia toledana y con la reforma eclesiástica que impulsó el propio don Gil. Estas razones favorecen entender que la redacción única es la de 1343 y la de 1330 es error del copista. No obstante, futuros avances en la documentación del período quizás puedan adelantar la fecha de redacción a 1330. Sea como fuere, la obra es fruto y testimonio de la Castilla de Alfonso XI.

C. El género del *Libro de buen amor*

La maestría clerical de Juan Ruiz se pone de manifiesto en las fuentes de su *Libro*. Por su número y variedad, presenta una riqueza desconocida y solo comparable con la compleja cultura desplegada por el anónimo autor del *Libro de Alexandre*, utilizado por el propio Juan Ruiz en varios pasajes. La crítica ha rastreado y reconocido el origen de muchos de sus materiales. Juan Ruiz realizó una paráfrasis libre del *Pamphilus* (cs. 586-891), comedia latina del siglo XII de gran éxito en la Edad Media. En el episodio de los consejos que Don Amor da al Arcipreste (cs. 423-575) el autor glosa la *Ars Amatoria* de Ovidio. El largo episodio de la batalla de Don Carnal y Doña Cuaresma (cs. 1067-1314) recoge diversas tradiciones literarias de la Edad Media, los poemas de debate entre ellas. La oración en verso inicial a imitación del Ritual de los Agonizantes sigue un uso muy extendido en los cantares de gesta. El prólogo en prosa utiliza las técnicas del sermón culto para clérigos. Muchas fábulas proceden de la tradición esópica medieval de colecciones latinas y orientales. Algunos cuentos, como el de Pitas Payas, pintor de Bretaña (cs. 474-489), tienen origen en los *fabliaux*

franceses. Otros, como el horóscopo del hijo del rey Alcaraz o la Disputa de griegos y romanos están tomados de diversas fuentes eruditas. Las parodias irreverentes y las sátiras anticlericales utilizan fuentes goliárdicas. Las composiciones líricas religiosas y amorosas utilizan diversas fuentes cortesanas y populares.

Esta enorme variedad se aglutina y estructura de forma unitaria mediante un recurso original: todos los materiales se insertan en una autobiografía amorosa. La crítica creyó hallar en la literatura oriental peninsular su modelo. En la literatura hispano-árabe Américo Castro destacó numerosas semejanzas con *El collar de la paloma* de Ibn Hazm (994-1063). En la hispano-hebrea Lida de Malkiel ha advertido similitudes entre el *Buen Amor* y las *maqamat* de los siglos XII y siguientes, especialmente con el *Libro de las delicias* de Yosef ben Meir ibn Sabarra (c. 1140). Estas propuestas alejan al *Libro* del fondo occidental y escolar de sus fuentes y no contestan por qué un autor utiliza profusas fuentes escolares mediolatinas para agruparlas en un modelo cultural árabe o hebreo.

Por sus fuentes, el modelo de autobiografía del que parte el Arcipreste para componer su escrito hay que buscarlo en las versiones medievales del *corpus eroticum* seudo-ovidiano, como demostró Francisco Rico. En la comedia elegiaca *De vetula*, autobiografía erótica protagonizada por el propio Ovidio, muy conocida en la época medieval, redactada en la segunda parte del siglo XIII, se advierten notables semejanzas con el *Libro de buen amor*. La autobiografía amorosa basada en aventuras amorosas de un enamorado que intenta seducir a una dama recatada con la ayuda de una vieja tercera, la finalidad didáctica a través del exemplum ex contrario, el carácter irónico, la mezcla de materiales de diferente naturaleza coinciden en ambas obras. Así mismo, Juan Ruiz coincide con otras obras de tradición ovidiana, como el francés *Roman de la Rose* del XIII o la inglesa *Confessio amantis* de John Gower de finales del XIV. La comedia elegiaca seudo-ovidiana también la conoce, pues adapta una de ellas, el *Pamphilus de amore*. Igualmente coincide en la utilización de la autobiografía para insertar diversas composiciones líricas con Gervais de Bus, clérigo francés que escribe hacia 1324, *L'Hérésie de Fauvel*.

El recurso de utilizar la autobiografía para aglutinar diversas fuentes y géneros literarios en una unidad no parece provenir de obras como la *Vita nova* de Dante o el *Voir-dir* de Mauchaut u otras obras del fondo de literatura de trovadores. La autobiografía amorosa parece ser un recurso clerical y escolar para fundir de forma unitaria un contenido diverso. En este sentido, ya en el siglo XIII, el autor de la *Razón de amor*, en una escala mucho más reducida que el Arcipreste, unió en el yo

de su protagonista la *visio* y el *somni* de amores, los tópicos de las cantigas de amor y de amigo gallego-portuguesas, los marcos alegóricos y amorosos del *locus amoenus*; y el humor paródico de la *altercatio*. Cien años más tarde, el clérigo Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, ampliará y complicará este recurso escolar de unir lo diverso en la autobiografía ficticia de su personaje.

D. El *Libro de buen amor* y el *Libro del Arcipreste*

Ningún manuscrito aparece titulado. El actual título de *Libro de buen amor* fue propuesto por Menéndez Pidal en 1898 y aceptado por Jean Ducamin en su edición de 1901. Anteriormente, desde las menciones medievales del Canciller Ayala y del "Prohemio e carta" del Marqués de Santillana la obra se conocía como *Libro del Arcipreste de Hita*. Tomás Antonio Sánchez lo precisó en el XVIII como *Libro de los cantares del Arcipreste de Fita.*

Recientemente, Germán Orduna ha propuesto separar el *textus receptus,* tal como se viene editando, de la propia estructura interna de la obra que presenta su propio exordio en la copla 11 y su explicit de copia en la estrofa 1634:

> 11. Dios Padre e Dios Fijo e Dios Spíritu Santo,
> el que nasçió de virgen esfuérçenos de tanto,
> que sienpre lo loemos en prosa e en canto,
> sea de nuestras almas cobertura e manto.
> [...]
> 1634. Era de mil e trezientos e ochenta e un años
> fue conpuesto el romançe por muchos males e daños
> que fazen muchos e muchas a otros con sus engaños,
> e por mostrar a los sinples fablas e versos estraños

A este respecto propone que el título tradicional de *Libro del Arcipreste de Hita* podría reservarse para el conjunto de textos transmitidos bajo su aparente autoría y que incluiría la oración inicial, el prólogo en prosa, la autobiografía unitaria del arcipreste (cs.11-1634) y las composiciones poéticas acumuladas al final junto al resto del *Libro*. El título de *Libro de buen amor* convendría a la unitaria autobiografía amorosa, firmada por Juan Ruiz que ocupa de la estrofa 11 del exordio a la copla 1634 del explicit final.

De esta manera, el *Libro de buen amor* tendría la estructura propia del resto de poemarios en cuaderna vía, con su exordio y su explicit explícitos, propios del mester. Este *Libro* tiene una unidad compositiva y estructural: la autobiografía ficticia del arcipreste. Sin embargo, el texto transmitido (como ya se refirió al estudiar su

transmisión) presenta en la actualidad varias lagunas como la interrupción de la digresión sobre los instrumentos musicales que convienen a las distintas composiciones poéticas (c. 1517). A ello se suma un posible desorden en las aventuras finales, como se advierte por la posible referencia a la aventura de la mora en la cc. 1323.

El *Libro del Arcipreste,* entendido como el conjunto de textos transmitidos de forma conjunta bajo la autoría de Juan Ruiz y aceptados como una unidad por la crítica, en realidad no tienen unidad compositiva ni estructural, salvo la yuxtaposición de su transmisión conjunta. Además del *Libro de buen amor* (cc. 11-1634), el *Libro del Arcipreste* contiene:

- Oración inicial*, cc. 1-10*: solo en S.
- Prólogo en Prosa: solo en S.
- Cancionero final, cc. 1635-1728: en S y G (diez textos en S a los que G añade otros dos).

2.2. El significado del *Libro de buen amor*

A. La polémica sobre su significado

La crítica discute sobre el significado de la obra, sobre su didactismo o inmoralidad. Cuatro han sido las posturas defendidas.

1. *Significado didáctico o moral.* La obra admite una clara lectura moral en la que el autor denuncia los engaños del loco amor.
2. *Significado vitalista.* La obra es un ejemplo de la vitalidad del siglo XIV en la que las protestas de moralidad son meras excusas de un autor clérigo, aunque su auténtico significado es desplegar un arte amatorio para conseguir el loco amor y mostrar diversas maneras de gozar la vida.
3. *Significado ambiguo*. La polisemia de la obra y la alternancia de tonos moralizantes y eróticos hacen que parte de la crítica proponga la ambigüedad voluntaria como clave de su significado. La lectura de la obra se propone ambigua porque admite la lectura moral de unos episodios y la lectura vitalista e inmoral de otros, episodios yuxtapuestos por el autor para que el lector elija el significado que prefiera. En este sentido, es de gran interés aclarar el sentido de "buen amor" en la obra.
4. *Significado artístico*. La obra es fundamentalmente un ejercicio poético que recoge un cancionero de diversas versificaciones y temáticas de la época cercanas a la literatura burlesca y heterodoxa de los goliardos.

No debemos olvidar en esta polémica sobre el sentido general del *Libro* que el autor toma la palabra para insistir sobre su intención de hacer un libro de clara ejemplaridad con la polisemia artística de sus palabras fermosas y sus dichos y versos extraños. La linealidad de su historia nos permite ver cómo el autor ilustra y avisa, con el *exemplo ex contrario*, con sermones y diatribas, con fábulas y excursos, sobre los peligros y engaños del amor y sobre la prudencia con la que la mujer puede guardarse.

B. La ambigüedad de la moralización ovidiana

La fuente de la polémica crítica sobre el significado del *Libro de buen amor* proviene del magistral uso que el autor hace de la ambigüedad a lo largo de toda su obra. De hecho, es un consenso crítico el reconocimiento de la expresión plurisignificativa y antitética de Juan Ruiz. Pero, ¿en qué consiste este uso magistral de la ambigüedad? Jacques Joset, el crítico que ha analizado con mayor precisión esta forma de expresión en Juan Ruiz, lo contesta en los siguientes términos:

> La ambigüedad del *Libro de buen amor*, tan puesta de relieve por la crítica desde los años 1960, hace parte del juego. Lo equívoco no es sino un aspecto del sistema de tensiones semánticas entre un sentido verdadero y una corteza significante engañadora. El lector de "buen entendimiento" (cristiano) escogerá el camino de la salvación, el loco tomará el del pecado. La ambigüedad de Juan Ruiz no siempre se reduce a una sencilla cuestión de punto de vista relativo (el dinero, bueno para el Amor, es un mal desde la perspectiva divina; el fracaso amoroso es una desdicha para quien lo sufre, pero quizá represente su salvación eterna). Enreda varios niveles de alegoría o parodia para cumplir con el programa que propone el Arcipreste:
>
> *De la santidat mucha es bien grand liçionario,*
> *mas de juego e burla es chico breviario.* (1632ab)
>
> Procede por alternancia y antítesis de pasajes que, siguiéndose en el decurso textual, acuden a veces a varias tradiciones morales y contrastan sus valores semánticos e ideológicos. O bien superpone varios niveles de significación en una unidad textual: son los casos de polisemia *stricto sensu*.
>
> La ambigüedad contrastiva se da desde el choque de lexemas en la unidad mínima del verso ("e saber bien e mal, e usar lo mejor", 76d; ¿qué será lo mejor?) hasta la ruptura tonal entre secuencias narrativo-líricas amplias (el viaje a la sierra (cc. 950-1042) / el "ditado a Santa María de Vado" y las dos "Pasiones" (cc. 1043-66)).[...]

> Valga aquí un solo ejemplo [de las polisemias]: cuando el Amor, narrador de la fábula de Pitas Pajas, dice que la mujer del pintor de Bretaña “tomó un entendedor e pobló la posada” (478c), añade al sentido recto de *posada* (“casa”) una connotación sexual (“sexo femenino”).
>
> La ambigüedad general de la obra procede de la contradicción aparente entre un propósito inicial claro, aunque ya teñido de malicia desde el prólogo en prosa, y los desvíos morales y torcimientos semánticos que sufre a lo largo del poema. Sin embargo, nunca olvidemos que las bases ideológicas del Arcipreste eran muy firmes. Pese a los epígonos del carnaval bajtiano, Juan Ruiz no es ningún heraldo de una cultura “popular”, tan desviada y burlada como la “oficial”, que a todas luces configuró su formación intelectual. ¿Tienen las irrupciones del autor (ejemplo: cc. 865-6, 909) o las ocurrencias del *yo* moralista otro propósito que el de restablecer el dominio de la ética de rigor?[...]
>
> El análisis detenido muestra también que la ambigüedad del*Libro de buen amor* no fue posible sin una conciencia aguda y un dominio extremado de los recursos del lenguaje: basta citar el empleo polifónico de la expresión *buen amor* en su obra (véanse *Pr. pr.*, 26 y 34, vv. 13c, 18d, 66d, 68ª, 443b, 932b, 933b, 133º1d, 1452b, 1507c, 1578b, 1630ª y d).[22]

Esta expresión antitética, abierta a escoger un significado recto u otro burlesco, no es un recurso original o exclusivo de Juan Ruiz. Proviene de la tradición ovidiana en la que inserta la redacción de su obra. El planteamiento didáctico dual, con dualidad de tonos, alternancia de la moralización directa e indirecta y propuesta al receptor de una libre elección moral es propia de obras como el *Pamphilus de amore o De vetula*, que tan bien conoce Juan Ruiz. Pero en ellas, a pesar de esta dualidad de tonos, la moralización no es ambigua, pues el propio género, al pretender una respuesta activa del receptor, le ofrece la doble opción moral del bien y el mal, con una intensa argumentación directa e indirecta a lo largo de la obra a favor de la correcta elección moral.

Ello se observa al comparar la obra de Juan Ruiz con otra obra de igual fondo ovidiano escrita en lengua vernácula a finales del siglo XIV, la *Confessio amantis* de John Gower. Las similitudes entre ambas (cuyos autores no tuvieron ninguna relación directa) testimonian que la obra del Arcipreste no es un producto aislado en su originalidad temática y formal, sino que forma parte de la literatura doctrinal

---

22 Jacques Joset, “Introducción” a su edición de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 28-30.

que realizaron los clérigos vertiendo en las lenguas vernáculas la común tradición cultural de la literatura europea y Edad Media latina. Comparemos cinco elementos comunes de la tradición ovidiana que hacen que la ambigüedad compositiva solo pueda ser interpretada en términos didácticos o moralizantes:

1. *Explicita vocación didáctica.* Desde su comienzo tanto el *Libro de buen amor* como la *Confisión* hacen explícita su vocación didáctica. Juan Ruiz ruega:

   que pueda fazer Libro de buen amor aqueste,
   que los cuerpos alegre e a las almas preste. (13cd)

   Gower inicia su obra declarando una inequívoca voluntad de enseñar.

2. *Enseñar deleitando*. Ambos, al abordar su obra se plantean su enseñanza como un enseñar deleitando en el que es necesario mantener dos tonos expresivos: el serio y el jocoso. Conocida es la referencia a Catón del Arcipreste por la que avisa que su obra se empedrará de burlas:

   E porque de buen seso non puede omne reír,
   avré algunas bulras aquí a enxerir;
   cada que las oyeres non quieras comedir
   salvo en la manera del trobar e dezir. (45)

   La presencia del doble registro de sesos y burlas se recoge al final la obra en la antítesis del chico breviario de juegos y el gran leccionario de santidad (c. 1632). También Gower siente la necesidad de utilizar el doble registro en sus enseñanzas:[23]

   Mas, porque algunos disen, y es así verdad, que quien de cosas mucho tocantes al seso muchas veses trata, da causa que dello se rebota el entendimiento; por tanto, yo querría tener el medio entre amos et escrevir un libro en parte de plazer e en parte de dotrina, por tal que, el que lo leyere o lo oyere, pueda tomar plazer e sabor de la escritura (p. 173a)

3. *Abundantes avisos didácticos*. Ambos autores son muy explícitos en abundantes lugares de su moralización. De forma directa, mediante el sermón o la

[23] Citamos por la edición de Elena Alvar, John Gower, *Confesión del amante. Traducción de Juan de Cuenca (s. XV)*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1990.

digresión formativa, Juan Ruiz insiste en cómo su obra pretende dirigir al hombre al buen amor de Dios. Valgan dos ejemplos. En su prólogo en prosa, el Arcipreste anuncia:

> Onde yo, de mi poquilla çiençia e de mucha e grand rudeza, entendiendo quántos bienes faze perder al alma e al cuerpo e los males muchos que les apareja e trae el amor loco del pecado del mundo, escogiendo e amando con buena voluntad salvaçión e gloria del Paraíso para mi ánima, fiz esta chica escriptura en memoria de bien, e conpuse este nuevo libro en que son escriptas algunas maneras e maestrías e sotilezas engañosas del loco amor del mundo, que usan algunos para pecar.

En su digresión sobre las armas del cristiano prueba esa intención con un pasaje (cc. 1579-1605) en el que se invita a "acordadvos de bien" (1579a) en una clara lección que recuerda al receptor las principales prácticas piadosas de la teología moral cristiana.

Idéntica preocupación y actitud se advierte en John Gower que cierra su libro con una inequívoca llamada al correcto amor:

> Mas aquel amor que en el coraçón del onbre está firmado sobre caridad, no es de reprehender, antes es para aver gualardón de bien en todo lugar, porque tiene el peso de la conçiençia. Et, por ende, al tal amor commo éste es bueno e todo onbre se deve allegar a él et arredrarse de los otros deleites que, según razón, devrían ser escusados, la qual cosa nos otorgue el alto Dios con lo remaniente de su graçia, e en tal guisa que en Paraýso, donde amor e paz están en sosiego, el nuestro plazer para sienpre pueda durar. (p. 672b)

También assitimos en la *Confisión del amante* a claros sermones morales, a pesar de la utilización jocosa del motivo del loco amor.

4. *Enseñanza por exemplos.* Para conseguir apartar al hombre de los yerros morales del amor, tanto el Arcipreste como Gower utilizan la técnica del ejemplo. Juan Ruiz pretende denunciar "algunas maneras e maestrías e sotilezas engañosas del loco amor del mundo, que usan algunos para pecar". De hecho cierra su obra declarando que

> fue conpuesto el romançe por muchos males e daños
> que fazen muchos e muchas a otros con sus engaños (1634bc).

De igual manera, el autor inglés ha recurrido a la ejemplificación para su lección moral:

> Et, por ensennança de aquesto que te digo, asaz de exenplos te he contado, por los quales puedes entender que toda delectaçión dura muy poco. (p. 656b).

Esta es la técnica didáctica del *exemplo ex contrario*, de la enseñanza de lo que no debe hacerse. Así se ofrecía el Arcipreste protagonista en la estrofa 76, como ejemplo de hombre enamorado que "prueba las cosas".

Gower, además del exemplo contrario, pone ejemplos positivos cuyos comportamientos deben ser objeto de imitación. El más destacable es el largo exemplo del rey Apolonio. Tampoco faltan los ejemplos positivos en el *Buen amor*. Las dueñas cuerdas anteriores a doña Endrina y las que tras las serranas nada quieren de Trotaconventos son ejemplos de la prudencia femenina que evita el engaño de amores por escarmentar en cabeza ajena.

5. *Libre interpretación del receptor.* A pesar de la intención inequívocamente moral y de su desarrollo mediante lecciones morales directas y ejemplos claramente didácticos, desde el comienzo ambas obras son conscientes de que pueden recibir una lectura voluntariamente inmoral. Juan Ruiz ofrece su obra a lectores que escogeran el bien, por su recta conciencia:

> Las quales, leyéndolas e oyéndolas omne o muger de buen entendimiento que se quiera salvar, descogerá e obrarlo á.

O por el interés social de mantener su fama:

> Otrosí los de poco entendimiento non se perderán; ca leyendo e coidando el mal que fazen o tienen en la voluntad de fazer, los porfiosos de sus malas maestrías, e descobrimiento publicado de sus muchas engañosas maneras que usan para pecar e engañar las mujeres, acordarán la memoria e non despreçiarán su fama; ca mucho es cruel quien su fama menospreçia.

Pero también es consciente de que otros acudirán a su obra con intenciones *non sanctas*:

> Enpero, porque es umanal cosa el pecar, si algunos, lo que non los consejo, quisieren usar del loco amor, aquí fallarán algunas maneras para ello.

Esta doble posibilidad de lectura, vinculada por la crítica a la polémica ambigüedad de la obra, también aparece en la obra de Gower. En el final de su prólogo, al igual que en el prólogo en prosa del *Buen amor*, aparecen dos receptores a los que se dirige la moralización ovidiana:

> pues le prometí de escrevir un libro en tal manera que sea seso a los sesudos, e plazer a los que plazer quisieren tomar, tomando por exemplo lo que ya oí desir: que quien su obra bien comiença más aína haze della buen fin. (p174ab)

Por ello, se le ofrece al receptor la posibilidad de elegir ante la doctrina dada. Las enseñanzas de Gower se cierran con esta conminación:

> Et, si tú creyeres la mi dotrina o no, de aquí adelante se pareçerá τ será sabido. Ca yo non te puedo más dezir, salvo ensennarte el camino derecho. A tu escoger sea, si quisieres bevir o morir. (p. 656b)

Esta es la limitación de todo docente o moralista: puede enseñar el bien, pero depende de la libertad de su receptor el aceptarlo o no. Por ello, en estas obras de ejemplificación ovidiana se insiste en la necesidad de que el receptor elija el significado que prefiera. El *Buen amor* es claro ejemplo:

> En general a todos fabla la escritura,
> los cuerdos con buen sesso entendrán la cordura,
> los mançebos livianos guárdense de locura,
> escoja lo mejor el de buena ventura. (67)

Igual posibilidad ofrece Gower, a pesar de que su obra tiene un receptor único, el rey Ricardo II:

> [...] yo ofresco a su alta nobleza este pobre libro, escripto de mi sinple travajo, a los tiempos que para ello la mi enfermedad me dava lugar. Et, commo ya dixe quando este libro començé de escrvevir, que parte de las cosas podían ser tomadas por plazer e reir; et por seso, a los que de seso quisiesen usar. Así que, lo uno por bien, e lo otro por solaz e plazer, yo lo tengo acabado para aquel sennor que antes dixe, al qual pido que me no culpe, aunque en el razonar dél no toviese la forma e eloquençia, porque aquella fabla no conprehende el mi pequenno saber. (671b y 672a)

Juan Ruiz se mostrará orgulloso de su saber "dezir encobierto e doñeguil"(65c) y de "mostrar a los sinples fablas e versos estraños"(1634ª), aunque comparte

con Gower la preocupación porque unos lectores repararán en su intención docente y otros solo se acercarán a sus burlas y diversiones. Pero esta preocupación, en la que en sus ejemplos dejan claro que ha de elegirse lo moralmente correcto, es propia de la labor moralizante que sabe que la eficacia de su lección depende de la voluntad de su oyente. Pues, en definitiva, de su libre albedrío depende su salvación. Así lo señala, al inicio de sus aventuras, Juan Ruiz, ya que la vida piadosa (sobre la que adoctrinará en las armas del cristiano) vence el mal sino de los hombres y se gana la providencia de Dios:

> Ansí que por ayuno e limosna e oraçión
> e por servir a Dios con mucha contriçión
> non á poder mal signo nin su costellaçión;
> el poderío de Dios tuelle la tribulaçión. (149)

Al igual, la *Confisión* advierte a su personaje y a su receptor real la necesidad de elegir bien, pues de su elección depende su futuro:

> Mas buen consejo traspasa todas cosas e espeçialmente en aquel que entiende de ser rey, así commo de todos los onbres, generalmente, cada uno en su cabo tiene de judgar un reino, conviene a saber si el mal regir de su juizio será causa de perderse a sí mesmo. Ca aquel que no á poder de regir a sí mesmo, las piedras preçiosas a las caxcas de los atarmuzes todo le está en un valor, porque, avnque toviese todo el mundo a su mandado, tanto que su coraçón no quiera guardar nin lo guiar commo deve, enganna a sí mesmo et todos sus fechos son vanos. (p. 656a).

Por ello, la moralización ovidiana tiene en cuenta la libertad de elección moral de su doble receptor, el cuerdo y el loco, para argumentar sobre los beneficios de una correcta elección haciendo que en su protagonista se escarmiente en cabeza ajena. El Arcipreste será ejemplo de lo poco que logra el loco amor en una serie de fracasos que termina en sesudas reflexiones sobre la muerte y en invitación a ejercitar las virtuosas armas del cristiano. Con ello, el responsable del aprovechamiento moral de la obra es el propio receptor ya que, como avisaba el Arcipreste del *Libro*, debe "saber bien e mal, e usar lo mejor"(76d) y, por lo tanto, ser consciente de la ejemplificación *ex contrario* en la que se basa de forma reiterada la lección ovidiana interpretando correctamente el *Libro*.

C. Razones en favor de una interpretación moral

Para favorecer esa interpretación correcta, Juan Ruiz advierte en la copla 68:

> Las del buen amor son razones encubiertas,
> trabaja do fallares las sus señales çiertas;
> si la razón entiendes o en el seso açiertas,
> non dirás mal del libro que agora refiertas

El lector ha de trabajar "do fallares sus señales çiertas"(68b) del *buen amor*. ¿Dónde encontarlas? A lo largo de la obra el Arcipreste nos va dando diversas razones claras para entender su moralización y con ello acertar el sentido (seso) de su libro. Revisemos las principales.

1. *Las aventuras fallidas del Arcipreste*. La propia autobiografía amorosa del Arcipreste es prueba de las razones del buen amor :

> Fallarás muchas garças, non fallarás un uevo;
> remendar bien non sabe todo alfayate nuevo
> a trobar con locura non creas que me muevo,
> lo que buen amor dize, con razón te lo pruevo. (c.66)

El resultado de sus aventuras son las pruebas del buen amor, máxime cuando el propio personaje se presenta en la estrofa 76 como ejemplo para "saber bien e mal, e usar lo mejor".¿Qué éxitos tiene el Arcipreste a lo largo de sus quince aventuras amorosas? Solo siete, menos de la mitad. Tras tres fracasos iniciales, el Arcipreste consigue triunfar por la imprudencia de dos damas que terminan siendo engañadas y "escarnidas" por no saber escarmentar en cabeza ajena: la viuda doña Endrina, que queda a solas con don Melón, y la dueña joven imprudentemente dejada por su familia en manos de Trotaconventos. Tras ello, el loco Arcipreste es castigado en la aventura de la vieja rahez a mantener relaciones sexuales con una vieja, como en el engaño de *De Vetula*, y además se denuncia su impotencia o escasa habilidad amorosa: "Con su pesar la vieja díxome muchas vezes/«Açipreste, más es el roído que las nuezes» (496ab). Posteriormente en las cuatro aventuras de serranas su castigo consiste en que el loco amor triunfa a costa de un Arcipreste forzado por ellas, salvo en el caso de su engaño a la serrana lerda Menga Loriente. Quien se las prometa muy felices aplicando las técnicas amorosas del arcipreste tendrá como resultado un escaso provecho.

2. *Los avisos morales explícitos*. Juan Ruiz no deja que su receptor se pierda en las propuestas jocosas de sus burlas del loco amor. No solo propone y no da, sino que avisa inisistentemente sobre su lección moral. Por ello, en primer lugar, invita a escarmentar en cabeza ajena. La primera fábula del *Libro*, la fábula del reparto de la raposa (cc. 82-88) presenta la ejemplaridad de la obra:

> Dixo la dueña cuerda a la mi mensajera:
> «Yo veo otras muchas creer a ti, parlera,
> e fállanse ende mal; castigo en su manera
> bien como la raposa en agena mollera». (c. 81)

Al final del primer éxito del loco Arcipreste, la aventura de doña Endrina, se incluye la fábula del león y el asno (cc. 893-903) que subraya nuevamente la necesidad de leer el libro para no incurrir en los errores que se nos muestran en él:

> En muchas engañadas castigo e seso tomen,
> non quieran amor falso, loco riso non asomen
> ya oístes que asno de muchos, lobos lo comen,
> non me maldigan algunos que por esto se concomen. (c. 906)

La última fábula del *Libro*, la historia del ladrón que vende su alma al diablo (cc. 1454-1475), enseña a doña Garoça a escarmentar en cabeza ajena, por ello responde a Trotaconventos: "«Fariés», dixo la dueña, «segund que ya te digo,/ que fizo el dïablo al ladrón su amigo (1481ab)". Y así evita el peligro del loco amor.

En segundo lugar, el *Libro* reitera diversas fórmulas de aviso para subrayar su intencionalidad moral. Valgan de ejemplo una gavilla de ellas: "oya bien tu oreja" (162d), "si as orejas, oyas" (699d y 937d); "Dueñas, abrit orejas, oíd buena liçión, / entendet bien las fablas, guardatvos del varón" (892ab), "abrid vuestras orejas" (904c).

En tercer lugar, desde el comienzo de la obra el loco Arcipreste promete que en su obra se van a desvelar los engaños del amor a las damas. Por ello, al comienzo de sus amores solo encuentra un grave defecto: el carácter engañoso del amor. Estas son sus palabras de advertencia:

161. Una tacha le fallo al amor poderoso,
La qual a vós, dueñas, yo descobrir non oso;
mas, porque non me tengades por dezidor medroso,
es ésta: que el amor sienpre fabla mentiroso.

162. Ca segund vos é dicho en la otra conseja,
lo que en sí es torpe con amor bien semeja,
tiene por noble cosa lo que non vale una arveja,
lo que semeja non es; oya bien tu oreja.

163. Si las mançanas sienpre oviesen tal sabor
de dentro, qual de fuera dan vista e color,
non avrié de las plantas fruta de tal valor;
mas ante pudren que otra, pero dan buen olor.

164. Bien atal es el amor, que da palabra llena,
toda cosa que dice paresçe mucho buena;
non es todo cantar quanto rüido suena;
por vos descobrir esto, dueña, non aya pena.

165. Diz: «Por las verdades se pierden los amigos,
e por las non dezir se fazen desamigos»;
ansí entendet sano los proverbios antigos,
e nunca vos creades loores de enemigos.

Por ello, al encontrarse en la obra el primer engaño de amores, el de doña Endrina, Juan Ruiz detiene su relato para hacer un auténtico sermón moral de aviso sobre los engaños del amor, avisando a las dueñas de su necesidad de protegerse ante sus reiterados engaños infamantes:

905. La que por desaventura es o fue engañada,
guárdese que non torne al mal otra vegada,
de coraçón e de orejas non quiera ser menguada,
en ajena cabeça sea bien castigada.

3 *El ejemplo de las damas cuerdas*. Si la vida amorosa del Arcipreste loco es ejemplo del mal, también es muestra (y con ello denuncia) del engaño amoroso terenciano apoyado por la tercera. De sus peligros avisa el autor a lo largo del poema y contra él propone el ejemplo de numerosas dueñas cuerdas que saben actuar bien contra él. Por ello, las dueñas prudentes rechazarán al Arcipreste

renunciando a su trato. Este rechazo será directo, sin querer saber nada de él o de su vieja, en el caso de la dueña de prestar, la viuda lozana o la mora. Otro tanto ocurrirá cuando descubran el engaño del Arcipreste que se elogia del cortejo de la dueña cuerda o pretende entretener a una viuda que prefiere casarse con otro. La última aventura nos presenta a doña Fulana como marco general que repite la lección moral de la primera aventura: damas, no escuchéis las palabras engañosas del amor.

Frente a ellas tres damas corresponderán al Arcipreste. Doña Endrina le corresponde desde la imprudencia de quedar a solas con él. Su experiencia no le ha servido para guardar su honra lo suficiente, aunque su caso se solucione con una boda final. La dueña joven, antítesis de doña Endrina, paga su inexperiencia dejándose encantar por la tercera. Tanto una dueña como la otra han podido ser engañadas por la imprudencia de guardar sus relaciones en secreto y recibir a solas a la tercera y al protagonista. La prudencia la mantendrá doña Garoza y por ello quien resulta engañado en su propósito será el Arcipreste: el loco amor de monja se transforma en amor espiritual que lo acerca a Dios. Son excepción los casos paródicos de las serranas y de la vieja rafez que más que acceder a los amores del Arciprestre forman parte del castigo paródico del amante ovidiano.

Este carácter didáctico del ejemplos de las damas se impone cuando advertimos que la dueña joven ni habla; Doña Endrina y Doña Garoza tienen largos parlamentos que son meros soportes de fábulas y ejemplos. No se advierte en ellas ningún cambio psicológico, salvo el de encarnar el caso de amores, imprudente y prudentemente según les corresponde en la ejemplificación de la obra. Con esta colección de ejemplos femeninos el *Libro del buen amor* consigue ser "bien gran liçionario" de santidad (1632a) ya que emplifica los "muchos males e daños / que fazen muchos e muchas a otros con sus engaños" (1634cd).

4. *Los avisos contra el servicio de amores ovidiano*. La evolución del servicio de amores del Arcipreste sirve como denuncia del amor ovidiano al descubrir sus engaños. Así cabe advertirlo en la evolución de las aventuras anteriores a las serranas. En ellas encontramos una aventura inicial de aviso moral en la que se enseña a las dueñas a cuidarse del amor ovidiano al igual que realizan las dueñas cuerda y de prestar, ya que el amor promete y no cumple. En el Debate con Don Amor se denuncia al amor como responsable de los pecados del hombre y se avisa de las principales armas con las que cuentan sus engaños

al explicarlas en sus consejos amorosos. En el triunfo del amor ovidiano en la aventura de Don Melón y Doña Endrina se advierte de que este éxito se ha debido a la imprudencia de la dueña al recibir a solas al amado y a la tercera, auténtica responsable moral de las argucias inmorales. Por último, la aventura de la dueña joven denuncia la actividad del principal agente del engaño ovidiano: la vieja, la tercera que encanta y corrompe la inocencia de la juventud.

Este aviso contra el servicio de amores no se dirige solo a poner de manifiesto sus engaños, con especial utilidad para las damas y para quienes han de guardar su honra. También se dirige hacia los amadores mostrándoles el castigo poético de sus engaños. Por ello, hay en el *Libro* un constante castigo y burla del amante ovidiano desarrollado en las aventuras cazurras y burlescas que parodian el éxito de amores. Esta burla ya aparece en la segunda aventura amorosa, en la que Ferrán García engaña a un inocente Arcipreste goliárdico que adora a Cruz Panadera. Regresa la burla en la vieja rahez propia de la tradición ovidiana de castigo del engañador y se detiene en las parodias de tradición cortesana y popular de las serranas.

5. *El abandono del amor ovidiano*. La condena del loco amor no solo se va a manifestar argumentalmente en el *Libro* mediante su fracaso o su burla, también va a producirse un abandono del mismo por otro tipo de limpio amor de Dios. Así ocurre en la peregrinación a Santa María del Vado que realiza el protagonista tras las aventuras de las serranas. En este episodio se produce un cambio de registro narrativo hacia una conversión moral que produce un cancionero religioso y la Alegoría de Don Carnal y Doña Cuaresma, en la que entre burlas y veras se relata el triunfo de doña Cuaresma que invita a una auténtica penitencia de amores. Tras ella se produce con la llegada de la Pascua el Triunfo de don Amor a quien toda la clerecía lo busca hasta que lo hospeda el Arcipreste, pero don Amor no ha sido bien recibido en Toledo y abandona a su criado dejándolo "con cuidado, pero con alegría" (1313c). Este abandono de don Amor queda patente en las dos nuevas aventuras de corte ovidiano en las que fracasa el Arcipreste porque la dueña no llega a un acuerdo con la medianera o porque prefiere casarse como Dios manda o porque, como en el caso de la mora, nada quiere saber de una alcahueta a quien no entiende.

   Más patente es el abandono del amor ovidiano en el fracaso del amor de monja de la aventura de doña Garoza. En ella hay la promesa de una aventura galante con la monja que no llega a cumplirse. Doña Garoza ha tenido la prudencia de

evitar recibir a solas al Arcipreste y, sin secreto, no hay engaño posible. Por ello, el loco amor se purifica en amor piadoso lleno de actividades devotas hacia Dios:

> 1503. Resçibióme la dueña por su buen servidor,
> sienpre le fui mandado e leal amador;
> mucho de bien me fizo con Dios en linpio amor,
> en quanto ella fue biva, Dios fue mi guïador.
>
> 1504. Con mucha oraçión a Dios por mí rogava,
> con la su abstinençia mucho me ayudava;
> la su vida muy linpia en Dios se deleitava,
> en locura del mundo nunca se trabajava.
>
> 1505. Para tales amores son las religïosas,
> para rogar a Dios con obras pïadosas,
> que para amor del mundo mucho son peligrosas,
> e son las escuseras perezosas, mintrosas.

6. *Los sermones finales.* Por último, el final de la obra incluirá el motivo de la muerte, haciendo de ella el auténtico protagonista final de la obra. La Muetre aparece en una alegoría moral en forma de dos sermones: el Planto de Trotaconventos y las Armas del cristiano. En el primer de ellos, el amor ha martirizado a su vieja servidora y le ofrece como recompensa la destrucción inevitable de la Muerte. En las Armas del cristiano se demuestra que el limpio amor de Dios derrota a los pecados capitales, nacidos de Don Amor, y vence a la Muerte. Con estos sermones de la alegoría final la linealidad de las aventuras del Arcipreste traza un círculo moral: Don Amor genera los pecados capitales y destruye a sus servidores; solo la vida cristiana es capaz de vencer sus efectos.

D. Los excursos moralizantes

El significado didáctico y moralizador del *Libro de buen amor* se intensifica si atendemos a los abundantes excursos que se integran en la narración. El narrador interrumpe el relato con abundantes digresiones descriptivas o formativas que son fundamentales para interpretar el significado ejemplar del personaje o para comprender las motivaciones de sus acciones. En este sentido, hay tres grandes digresiones que marcan la evolución del personaje:

- Al comienzo de la obra, cuando el Arcipreste se dedica a desplegar los engaños de su amor ovidiano, sin éxito, hay una primera digresión alegórica: el

debate con don Amor. En él se incluye otra larga digresión sobre los pecados capitales. Con ellas, se produce una doble proceso de formación: el Arcipreste aprenderá los recursos del engaño amoroso y abrirá una serie de éxitos amorosos serios (dos aventuras) y paródicos (cinco aventuras). El receptor conocerá, sin lugar a dudas, que el amor es el respondable de los siete pecados capitales, esto es, de la condenación del hombre medieval.

– Tras las aventuras de las serranas, en las que el Arcipreste ya ha conocido los éxitos y fracasos del amor ovidiano, se incluye la alegoría de la Batalla de don Carnal y doña Cuaresma que es una auténtica conversión interior y abandono del amor. Por ello, no es de extrañar que se incluya una digresión técnica (una auténtica lección universitaria de la época) sobre el derecho canónico de la confesión, básico para que el devoto cristiano proceda a la conversión, al cambio de su vida hacia la virtud. Tras él, el Arcipreste habrá de realizar sus aventuras sin el apoyo de don Amor en su desarrollo.
– Por último, ya hemos visto que la obra termina con una Alegoría final sobre la Muerte en la que se incluye la digresión de las Armas del cristiano. El loco amor ha muerto, pues ha muerto su servidora y con ella los éxitos del Arcipreste, y la Armas del cristiano ofrecen a los receptores los medios necesarios para triunfar en la conversión iniciada en la cuaresma interior de renuncia del amor.

A esta evolución moral del personaje protagonista y del receptor hay que añadir el contenido doctrinal que las múltiples digresiones han ido proporcionando a lo largo del *Libro*. Este es su contenido según atinada observación de Alberto Blecua en su edición de la obra:

> Aquellos que buscaban en la obra la prometida enseñanza erótica del prólogo ("Enpero, porque es umanal cosa el pecar, si algunos, lo que non los consejo, quisieren usar del loco amor, aquí fallarán algunas maneras para ello",[...]), cerrarán el libro con una sonrisa al descubrir el cebo hábilmente tendido por el autor para incitarles a su lectura. Desde luego, parece difícil que encontraran en él nuevas arterías extrañas para pecar. Por el contrario, dado el peculiar fluir del hilo narrativo, no les quedó más remedio que, entre las burlas, echarse al cuerpo, o mejor al alma, una *vita Christi* diluida en las varias cantigas marianas, una meditación sobre la muerte y, sobre todo, un completo catecismo que se inicia en el prólogo, tan importante teológicamente para la cabal inteligencia del libro, y que prosigue a lo largo de la obra, alternándose con los episodios de la acción principal narrativa: el libre albedrío, los pecados mortales, los sacramentos –y, en particular, la penitencia–, los enemigos del alma, las virtudes cardinales, los dones del Espíritu Santo, las obras de misericordia.

E. Un público escolar

La sociedad del siglo XIV fue el origen y el destinatario de la obra. Las indicaciones de las estrofas 1629 y 1633 hicieron pensar en una obra abierta y dirigida a la difusión juglaresca de recitación por plazas y calles, como el fragmento conservado y atribuido a un juglar cazurro. De hecho, Juan Ruiz reconoce haber escrito abundantes obras cazurras y para juglares (cs. 1513-1514). Sin embargo, el fragmento del juglar cazurro también ha sido considerado por algunos críticos como notas tomadas por un predicador para sus sermones.

La utilización de abundantes ejemplos en los parlamentos de los personajes es un típico recurso de los predicadores. En el *Libro* se incluyen varios sermones, desde el propio *Prólogo en prosa*. Hay indicaciones sobre el derecho canónico que solo pueden ser de interés para eclesiásticos, como la lección que se da sobre la penitencia (cc. 1131-1160). Ello debe compaginarse con abundantes avisos y apartes que la obra dirige a las damas, algunos de ellos, como cuando se falta a la cortesía (cs. 948), que pueden deberse a la imitación de la poesía cortesana.

La única forma de unir las fuentes cultas y los abundantes contenidos de exclusivo interés eclesiástico con los avisos dirigidos a un público más amplio, y esencialmente femenino, es el doble circuito comunicativo propio del mester de clerecía. Esta escuela poética escribe obras cultas para la lectura comentada que sirvan de formación para futuros clérigos que ejercerán su oficio en romance, bien con la predicación y confesión, bien con la oratoria o la aplicación del derecho en la Corte. Los contenidos y los recursos aprendidos en la lectura de la obra se difunden luego en la voz y el recuerdo de los predicadores o de los letrados de la Corte a lo largo de los campos y los palacios de la Castilla del siglo XIV.

Esta orientación de la obra para un público escolar de confesores y predicadores en formación se hace más precisa si advertimos la presencia reiterada en la obra de avisos y castigos (enseñanzas o correcciones) dirigidos directamente a mujeres que no podían leer la obra. El *Libro* presenta las tópicas apelaciones homiléticas al auditorio con la fórmula de “señores”:

- Si queredes, señores, oír un buen solaz.14a.
- el oidor cortés tenga presto el perdón. 949d.
- Señores, non querades ser amigos del cuervo,1531d.
- Señores, acordadvos de bien, sí vos lo digo, 1579a.
- Señores, évos servido con poca sabidoría, 1633a.

Pero también hay las inusuales apelaciones directas a las mujeres, el aviso a las dueñas:

- la dueña que la oyere por ello non me aburra, 114b.
- la qual a vós, dueñas, yo descobrir non oso; 161b.
- por vos descobrir esto, dueña, non aya pena. 164d.
- "Dueñas, aved orejas, oid buena liçión", 892a.
- "Assí, señoras dueñas, entended el romançe", 904ª.
- "dueña, por te dezir esto, non te asañes nin te aíres", 908c.
- A vós, dueñas señoras, por vuestra cortesía, 948a.
- Dueñas, non me retebdes nin me dígades moçuelo, 1573a.

De hecho tenemos dos claros ejemplos de predicación culta y popular en la obra. Como ya hemos indicado, hay una auténtica lección sobre la penitencia según el derecho canónico (1131-1160) y, entre otros, un sermón de aviso moral al final de la aventura de doña Endrina (892-909):

904. Assí, señoras dueñas, entended el romançe,
guardatvos de amor loco, non vos prenda nin alcançe;
abrid vuestras orejas, el coraçón se lançe
en amor de Dios linpio, loco amor no le trançe.

905. La que por desaventura es o fue engañada,
guárdese que non torne al mal otra vegada,
de coraçón e de orejas non quiera ser menguada,
en ajena cabeça sea bien castigada.

906. En muchas engañadas castigo e seso tomen,
non quieran amor falso, loco riso non asomen;
ya oístes que asno de muchos, lobos lo comen,
non me maldigan algunos que por esto se concomen.

907. De fabla chica, dañosa, guardé's muger falaguera,
que de un grano de agraz se faze mucha dentera,
de una nuez chica nasçe grand árbor de noguera
e muchas espigas nasçen de un grano de çivera.

908. Andan por todo el pueblo d'ella muchos dezires,
muchos después la enfaman con escarnios e reíres;

dueña, por te dezir esto, non te asañes nin te aíres,
mis fablas e mis fazañas ruégote que bien las mires.

909. Entiende bien mi estoria de la fija del endrino,
díxela por te dar ensienplo, mas non porque a mí vino;
guárdate de falsa vieja, de riso de mal vezino,
sola con omne non te fíes nin te llegues al espino.

En conclusión, el público del *Libro*, por el contenido y forma homilética de sus doctrinas y por los juegos paródicos y los entretenimientos goliardescos que despliega, es un público culto, muy posiblemente la clerecía que se pretendía reformar desde la curia toledana o bien los predicadores y confesores que atendieran la cura de almas en la Castilla de XIV.

El *Libro de buen amor* fue ampliamente conocido en su época. Los abundantes testimonios de su difusión indican que pudo llegar al pueblo desde el recitado de un juglar cazurro o desde el púlpito de un predicador popular. Al mismo tiempo fue conocido en la corte portuguesa y en los ambientes cortesanos de Castilla. Por ello, no extraña que varios autores didácticos del XV, como Lope García de Salazar, Alfonso Martínez de Toledo o el propio Fernando de Rojas citen o utilicen sus contenidos. Su prestigio y difusión hacen que esté presente entre las primeras obras de poesía castellana que menciona el Marqués de Santillana en su *Carta-Prohemio*. Así mismo, abundantes poetas cancioneriles aprovechan el *Libro*, como ocurre con Pedro Ferrús, Álvarez de Villasandino, Ferrán Sánchez de Calavera, Diego de Valencia o Fernán Pérez de Guzmán.

En los Siglos de Oro el Arcipreste, como gran parte de la literatura medieval, permanece desconocido, salvo entre restringidos humanistas como Argote de Molina o Francisco Torres. La erudición del XVIII rescató la obra, siendo estudiada por el Padre Sarmiento y editada por Tomás Antonio Sánchez. En el siglo XIX va siendo conocida y pasa a formar parte de la Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneyra, primer repertorio canónico de nuestra literatura, y analizada por José Amador de los Ríos en su *Historia crítica de la literatura española*. También suscita la admiración de autores como Larra, Pérez Galdós o Juan Valera. Tras su elogiosa valoración por parte de los autores del 98, la obra pasa a ser objeto de la atención de los críticos, iniciando Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal su consideración como obra maestra de la literatura española.

2.3. Estructura del *Libro del Buen amor*

A. Variedad y unidad estructural

La crítica conoce con detalle los muy diversos materiales poéticos que se integran en el *Libro.* De forma sintética, se reconocen los siguientes elementos constituyentes:

- Un relato amoroso de forma autobiográfica compuesto por quince episodios.
- En este relato autobiográfico se incluyen un total de treinta y dos fábulas y *exiemplos*.
- También incluye el relato diversas digresiones didácticas.
- Hay glosas de diversas fuentes latinas, como el *Ars Amatoria* o la paráfrasis del *Pamphilus de amore*.
- Entre las aventuras amorosas se incluye un relato alegórico, la batalla de Don Carnal y Doña Cuaresma con un triunfo de Don Amor a la llegada de la primavera.
- Se ofrece un conjunto de composiciones líricas, devotas y profanas, en su cuerpo.
- Además el *Libro* marca su inicio y su final con un exordio amplificado con la disputa de griegos y romanos; y con un epílogo que concluye con una estrofa de explicit.

Esta variedad se estructura unitariamente desde un yo autobiográfico, hilo conductor de la trama narrativa. La constante presencia del yo del autor, del yo narrador o del yo protagonista sirve para enlazar con mayor o menor consistencia los materiales. De hecho, los procedimientos de enlace utilizados pueden calificarse de simples e incluso de débiles desde los criterios de estructuración de obras narrativas posteriores al mester de clerecía.

Actualmente no se ha resuelto el problema de la unidad de su estructura. Unos críticos consideran el texto como un conjunto de poemas diversos compuestos en diversas épocas y unidos con mayor o menor pericia. Otros estudiosos han defendido su unidad, sobre todo vinculada a su intención didáctica. Los intentos por descubrir núcleos estructuradores no han conseguido articular coherentemente la creación, aunque se ha advertido una doble tensión estructural entre la narración y las interpolaciones líricas y didácticas. Sin embargo, en la tradición narrativa del mester, que es la escuela poética en la que escribe el Arcipreste, las obras mantienen una estructura secuencial, lineal y yuxtapuesta con escaso enlace entre sus partes. Y este tipo de estructura es el que unifica la composición.

B. Episodios del *Libro de buen amor*

En esa linealidad narrativa, propia del mester de clerecía, podemos segmentar los siguientes episodios del *Libro de buen amor* en el relato de la autobiografía del Arcipreste.

Exordio [cc. 11-18]: Es el tópico exordio de las obras del mester en el que, tras una oración inicial, se presenta la obra y se capta la atención del receptor.

Gozos de Santa María [cc.19-43]: Una copla en cuaderna vía sirve de enlace estructural entre la narración en cuaderna vía y su primera digresión lírica, dos gozos marianos.

Digresión inicial sobre el significado del "Libro" [cc. 44-70]: Al igual que Berceo da unidad a sus *Milagros* con una introducción alegórica que explica su intención comunicativa, Juan Ruiz incluye esta digresión para subrayar la de su *Libro*. Como era corriente en obras jurídicas medievales, introduce un nuevo elemento digresivo, la *Disputa de griegos y romanos* (cs. 46-63). Este excurso está tomado del comentario *De Origine Juris*, realizado por el florentino Francisco Accursio (muerto en 1260) y muy difundido en otros textos jurídicos de la Edad Media. Con él se ejemplifica la necesidad de buenos interpretadores de su libro. Esta exigencia, la de un receptor activo, es una de sus grandes novedades estéticas y coincide con la forma de difusión de las obras del mester, dirigidas a la lectura comentada, al igual que se hacía con los textos escolares. Por ello la recepción activa es fundamental, y el *Buen amor* la exige desde su comienzo.

Primera aventura, la dueña cuerda [cc. 71-106]: El relato de la autobiografía amorosa lo protagoniza un arcipreste, personaje ficticio, que confunde su yo con el de Juan Ruiz. La aventura comienza con el *ordo artificialis* desde una cita de Aristóteles que permite una digresión sobre el aristotelismo heteodoxo que defiende que el hombre por naturaleza está determinado al amor carnal (cs. 71-75). La aventura sigue el modelo propio del cortejo de amores ovidiano, en el que el enamorado intenta seducir a la amada con la ayuda de una tercera. Su fracaso se debe a la intervención de unos maldicientes que rompen el secreto de sus amores. En el relato, se incluyen las *fábulas del reparto de la raposa y el león doliente* (cs. 82-88) *y del parto de los montes* (98-100). Con ellas, la aventura adquiere un claro significado moral: las mujeres deben escarmentar en cabeza ajena, pues el amor del hombre es vana promesa.

Segunda aventura, Cruz panadera [cc. 107-122]: Tras el fracaso de una dueña cuerda, desarrollado en tono moralizante, Juan Ruiz inicia una aventura con una dueña fácil, relatada en tonos cazurros o burlescos. El comienzo de la aventura con

una digresión en elogio del servicio de amores (cs. 107-111) justifica el fracaso del protagonista: no se puede servir de amores a quien no es una dama. Su mala elección de amada y de medianera, su compañero escolar Ferrán García, frustra el amor del protagonista, tal y como relata en el excurso lírico del zéjel sobre "Cruz cruzada, panadera" (cs. 115-120).

Tercera aventura, la dueña de prestar [cc. 123-180]: La aventura se abre con una larga digresión sobre el determinismo astrológico y el libre albedrío (cs. 123-165) en el que, a su vez, se interpolan la *Historia del hijo del rey Alcaraz* (cs. 129-139) y la *digresión sobre la providencia divina* (140-150). El desarrollo dual, propio del *Libro*, se continúa en un enlace narrativo en el que se aplica la teoría del determinismo amoroso al caso del protagonista (cs. 151-165). Tras tan largo preámbulo, la aventura amorosa de la dueña de prestar fracasa, como muestra la *fábula del ladrón y el mastín* (cs. 174-178), porque el amor es engañoso en sus promesas. Como concluye el episodio, el sino del Arcipreste parece ser el fracaso de amores.

Alegoría de la pelea con Don Amor [cc. 181-575]: La secuencia de aventuras amorosas se interrumpe con un largo pasaje alegórico, en el que el Arcipreste disputa, como en los debates medievales, con Don Amor. Esta secuencia ocupa cerca del 24 % del *Libro* y, aunque no supone un avance en la vida del personaje, es un episodio de su biografía, pues viene a relatar un sueño ("Dirévos la peLea que una noche me vino", 181a […] Partióse Amor de mí e dexóme dormir", 576a). La alegoría se articula en dos momentos propios de la *disputatio*: los denuestos morales que le dirige el protagonista (181-422) y los consejos amorosos que ofrece Don Amor en su respuesta (cs. 423-474). El tono y contenido moral de la primera parte son evidentes, pues incluye entre otros elementos secundarios la larga *digresión sobre los siete pecados capitales* (cs. 217-388). La dualidad constructiva de la obra se manifiesta en el final de esta digresión moral al incluir la *parodia de las horas canónicas*, secuencia jocosa e irreverente. La respuesta de Don Amor se configura como un *Ars Amandi*, en el que no faltan *exempla* como el cómico de *Don Pitas Payas* (cs. 474-484), el moralizante del *ermitaño borracho* (cs. 530-543) o el satírico sobre las *propiedades del dinero* (cs. 490-512). Al final del largo episodio alegórico, el protagonista ha advertido de los muchos peligros morales que ofrece el amor y éste ha respondido con un tratado de cortesía, en el que los escasos excesos morales se alían con la moralización misógina medieval sobre la desvergüenza de las mujeres.

Cuarta aventura, Don Melón y Doña Endrina [cc. 576-909]: Esta aventura es una larga y original recreación de la comedia elegiaca latina *Pamphilus de amore*. En

su adaptación se advierten tres partes. La primera es un monólogo del Arcipreste (cs. 576-583) en el que, al alba —quizás aún dormido—, razona sobre sus fracasos anteriores para concluir que no se deben a él, sino a haber elegido mal a la dama a quien cortejar. Por ello, procura ahora seleccionar una dama adecuada, que no será otra que Doña Endrina. La segunda parte es la paráfrasis propiamente dicha (cs. 584-891), en la que el protagonista pasará a llamarse Don Melón y a seducir a Doña Endrina gracias a la mediación engañosa de Trotaconventos. La vieja, en sus diálogos, suscita la inclusión de dos fábulas. Dos lagunas impiden seguir con detalle la historia, sobre todo en el momento culminante de la seducción, al parecer arrancado por un censor. El cortejo concluye con el escarnio de Doña Endrina y una posterior boda reparadora de no demasiada verosimilitud. En su tercera parte, el Arcipreste no duda en incluir como apostilla de la aventura un sermón final (cs. 892-909) en el que realiza una explícita moralización contra los engaños del amor y a favor de que las mujeres escarmienten en cabeza ajena y escuchen la lección moral de su historia. Para reforzar su argumentación incluye la *fábula del león y el asno* (cs. 893-903). Para que no quede duda de su intención moral, subraya en la estrofa 909 el carácter ficticio de la aventura y la naturaleza ejemplar de la vida del protagonista.

Quinta aventura, la dueña joven [cc. 910-944]: Esta aventura es la única en la que triunfa el amor del Arcipreste, seduciendo mediante los engaños de la alcahueta a una joven inexperta. Su función es la de ser un contraste ejemplar de la aventura de Doña Endrina, en la que la dueña, que no ha escuchado los avisos morales del Arcipreste, es destruida por el engaño del cortejo amoroso ovidiano. El núcleo de la aventura se dedica a denunciar la figura de la alcahueta, auténtica protagonista del episodio al encantar con sus artes y sus engaños a la joven inexperta mal custodiada por su familia.

Sexta aventura, la vieja rahez [cc. 945-949]: De forma muy breve, la juventud y el castigo de la dueña anterior contrastan con la vejez y la burla del arcipreste en esta aventura de tradición ovidiana (así es el resultado del engaño de amores en algunas obras ovidianas como *De vetula*). El arcipreste es burlado porque mantiene relaciones con una vieja y, además, es acusado de impotente. El tono ha cambiado, entramos en un tono cazurro, grosero y descortés, del que es consciente el autor pues pide permiso para mantenerlo en un conjunto de burlas que serán las posteriores aventuras en la sierra.

Séptima aventura, *la serrana Chata de Lozoya [cc. 950-971]*: Juan Ruiz trata como aventuras independientes cada una de sus serranas. En cada aventura de serrrana

ofrece dos versiones: una paródica en cuaderna vía y otra lírica vinculada a diversas tradiciones del género. En esta aventura relata, tanto en cuaderna vía (cs. 950-958) como en la forma lírica (cs. 959-971), el tradicional encuentro de un viajero con la serrana. En la versión lírica incluye motivos eróticos que no trata en la de cuaderna vía.

Octava aventura, la serrana Gadea de Ríofrío [cc. 972-992]: La versión en cuaderna vía parodia el encuentro de amores con la serrana (cs. 972-986) y la forma lírica desarrolla el género tradicional en forma más breve y sugerente (cs. 987-992).

Novena aventura, la serrana Menga Lloriente [cc. 993-1005]: De forma paródica en cuaderna vía (cs. 993-996) y de forma lírica, sin ironía (cs. 997-1005), se ejemplifica el motivo de bodas y la tradición epitalámica de algunos cantos de serrana.

Décima aventura, la serrana Alda de Tablada [cc. 1006-1042]: el encuentro con la serrana es casi pretexto para desarrollar su grotesca descripción en cuaderna vía (cs. 1006-1021) y una versión más idealizada en la versión lírica (cs. 1022-1042). Con ello Juan Ruiz documenta diversas tradiciones y registros líricos en el género tradicional y cortesano de las canciones serranas.

Cancionero religioso de Santa María del Vado [cc. 1043-1066]: Una breve transición narrativa en cuaderna vía (cs. 1043-1045) en la que cambia el tono de jocoso a devocional, permite al Arcipreste aprovechar su estancia en la sierra para realizar una peregrinación en la que incluye dos composiciones líricas: un *Duelo de la Virgen* (cs. 1046-1058) y una *Pasión de Nuestro Señor Jesú Cristo* (cs. 1059-1066).

Alegoría de Don Carnal y Doña Cuaresma y Triunfo de Don Amor [cc. 1067-1314]: Este largo pasaje es el contrapunto estructural al “Debate con Don Amor”. Se articula en dos episodios protagonizados por personajes alegóricos. Al estar presentes en ellos el Arcipreste como narrador y personaje más o menos activo, ocupan la cuaresma y la pascua vividas por el personaje. En el primero, *la batalla paródica entre Don Carnal y Doña Cuaresma* (1067-1209) integra como digresión una auténtica lección académica sobre *el derecho canónico de la penitencia* (cs. 1131-1160). El *Triunfo de Don Amor* (cs. 1210-1324), a la llegada de la Pascua, lo presencia el protagonista y lo relata con dos procesiones paródicas en las que se recibe a Don Carnal y a Don Amor. Tras ellas, se incluye un *Debate sobre el hospedaje de don Amor* (cs. 1246-1314). En él se alterna un debate paródico entre clérigos y caballeros (cs. 1246-1259) y un nuevo diálogo entre Don Amor y el Arcipreste (cs. 1260-1314) en el que queda claro que Don Amor no es bien recibido ni por la ciudad de Toledo ni por su clerecía. La *Digresión sobre la tienda de Don Amor* (cs. 1266-1302) se integra en esta secuencia.

Undécima aventura, la viuda loçana [cc. 1315-1320]: Nueva aventura de tipo ovidiano en la que fracasa la mediación de Trotaconventos a pesar de sus esfuerzos, quizás por estar en un tiempo propicio para bodas.

Duodécima aventura, la dueña que casa con otro [cc. 1321-1330]: En esta breve aventura, nuevamente de esquema ovidiano, el Arcipreste fracasa porque la dama acepta la formalización social del amor mediante su matrimonio.

Decimotercera aventura, la monja Doña Garoça [cc. 1331-1507]: Junto con Don Melón y Doña Endrina, esta es la aventura de mayor extensión, debido a la larga argumentación entre Doña Garoza y la alcahueta mediante cinco fábulas y un ejemplo. El prometido amor de monja se transforma en la conclusión en un puro amor hacia Dios, pues Doña Garoza, precavida contra la vieja, admite al protagonista en su compañía en público, ante testigos. Ello impide la seducción y orienta la relación hacia actividades devotas de oración a Dios.

Decimocuarta aventura, la mora [cc. 1508-1517]: Esta aventura cierra la actividad de Trotaconventos y se salda con un intenso rechazo de la mora. La aventura sirve para separar la muerte de la monja de la muerte de Trotaconventos, al tiempo que permite incluir un largo *excurso* (posiblemente truncado por una laguna) *sobre el soporte musical de las canciones* (cs. 1513-1517).

Alegoría moral sobre la Muerte [cc. 1518-1617]: Casi al final del *Libro* el tono del Arcipreste abre un paréntesis moral suscitado por el motivo de la muerte de la vieja (cs. 1518-1519). Ello le permite alternar discurso serios y jocosos construyendo un *Planto de Trotaconventos* (1520-1572), un breve episodio narrativo en el que incluye un *paródico epitafio* (cs. 1573-1578), un largo *sermón moral sobre las armas del cristiano para vencer a la muerte* (cs. 1579-1607) y una amplificación del tópico de la *brevitas* que incluye la *satírica digresión en elogio de las dueñas chicas* (cs. 1606-1617). Este apartado casi final no deja dudas sobre la reflexión del Arcipreste: quien dedicó su vida al amor ovidiano ha acabado mártir del amor, en brazos de una muerte destructora; quien ve su epitafio se tropieza con un largo sermón que indica la correcta forma de vivir para vencer el poder destructor de la Muerte: las armas del cristiano que vencen a los siete pecados capitales, hijos de Don Amor como conocemos desde el comienzo de la obra.

Decimoquinta aventura, Don Hurón [cc. 1618-1625]: La última aventura del Arcipreste comienza a principios de marzo, como la aventura de la vieja rahez. Tras la muerte de Trotaconventos, parece volver el mundo a su rutina, con lo que la obra tiene casi una estructura circular de noria de fracasos de amores.

Cierre del "Libro" [cc. 1626-1634]: Como es costumbre en el mester de clerecía, el autor cierra de forma explícita su obra. Incluye al final dos estrofas de *explicit* juglaresco (1633) y culto (1634). La posibilidad de que el final del arquetipo X estuviese desencuadernado hace que la brusquedad del cierre pueda deberse a la pérdida de estrofas al final de la aventura de Don Hurón.

C. La autobiografía del Arcipreste

El *Libro de buen amor,* analizado como autobiografía de su protagonista, ofrece una estructura unitaria dividida en dos bloques separados por un intermedio paródico. Estos bloques son presentados por un exordio interpretativo y cerrados con un apéndice moral. En esta articulación la obra nos ofrece un ejemplo moral de condena del loco amor y triunfo del buen amor.

I. Apertura: *Exordios interpretativos* (cc. 11-76). Abre la obra con el tópico exordio del mester de clerecía, al que le añade unas oraciones de comienzo (los *Gozos de santa María*, como se iniciará el *Cancionero de Baena*) y una digresión sobre las claves interpretativas para comprender correctamente el significado del libro (*Disputa de griegos y romanos*).

II. Primer bloque autobiográfico, el servicio amoroso ovidiano (cc. 77-944): Ocupa de la primera aventura amorosa a la quinta e incluye la *Alegoría del debate con Don Amor*. En esta parte se desarrollan cinco casos de amores ovidianos. Los tres primeros fracasan por errores del amante. No guarda el secreto debido en la primera aventura; no sabe elegir a la dama adecuada en la segunda; y no realiza el cortejo adecuado (falla en las donas o regalos de amor) en la tercera. Tras su *Debate con Don Amor*, correctamente formado, triunfa en la aventura de Don Melón y Doña Endrina y con la dueña joven. En ambos casos el Arcipreste subraya con un sermón y con la muerte de la dama los peligros morales de este amor, que habían sido previamente denunciados en los denuestos que le dirigió en el *Debate*. Su intención didáctica se subraya hasta el punto de llegar a separar en la estrofa 909 al protagonista de la aventura, Don Melón, de él mismo, con lo que hace evidente su función de exemplo ex contrario.

III. Parodia del amor ovidiano (cc. 945-1042): Tras los cinco casos de amor ovidiano, frustrado y exitoso, el autor cambia de registro y utiliza un tono cazurro para parodiar el servicio de amores en cinco aventuras. La primera, de la vieja rahez, mantiene la tradición ovidiana de castigo del amante engañador. Las cuatro siguientes, protagonizadas por serranas, utilizan tradiciones populares y cortesanas. Su función estructural, además de la de introducir el humor, consiste en separar la serie biográfica de servicio de amores ovidianos de la conversión de amores.

IV. Conversión de amores y triunfo del buen amor (cc. 1043-1512): El enlace narrativo de la romería a la Virgen del Vado cambia el tono del relato para iniciar una auténtica conversión de amores. La larga *Alegoría de Don Carnal y Doña Cuaresma y el triunfo de Don Amor* muestra un proceso de transformación en el personaje y la sociedad que, cuando concluye en Pascua, deja al protagonista solo y con cuidados después de la marcha de Don Amor de la ciudad de Toledo. Esta soledad se subraya en el fracaso de las aventuras siguientes, llenas de alegres amantes casadas, que no parecen dejar sitio a un arcipreste que no es escuchado por la viuda lozana y que es despreciado por la dueña que casa con otro. La promesa de amores con la monja solo sirve para transformar el engaño del amor ovidiano: aquí el seducido será el lascivo Arcipreste, que se dedicará a oraciones y sacrificios y no al encuentro erótico. Con la mora que no entiende a Trotaconventos se interrumpe bruscamente este bloque, posiblemente incompleto por una laguna o desencuadernación de su final.

V. Epílogo moral (1513-1625): Tenemos una difícultad por problemas de su transmisión para analizar cómo concluye la estructura del *Libro*, ya que el final del arquetipo X estaba desencuadernado con lagunas y desórdenes. Por ello, el Libro original pudo tener un cierre diferente del que proponemos desde el respeto al texto conservado. Cerradas las aventuras, la obra concluye con un episodio alegórico sobre la *Muerte de Trotaconventos* que permite desplegar al personaje dos largos sermones morales sobre la muerte inexorable y la necesidad de vivir devota y moralmente. Los contrapuntos humorísticos (*epitafio de Urraca y elogio de las dueñas chicas*) se continúan con una *aventura de don Hurón* que recuerda el esquema del amor ovidiano y la mejor manera de vencerlo: no admitir el cortejo del amante. Quizás este episodio esté desplazado, pues el *elogio de las dueñas chicas*, que es una amplificación del motivo de la *brevitas*, sería idóneo para cerrar la narración.

VI. Cierre final (1626-1634): En él se cierra canónicamente el *Libro de buen amor* con explicit sobre su fecha y con una conocida *iocatio* sobre su valor moral:

> 1627. Buena propiedat á, doquiera que se lea,
> que si lo oye alguno que tenga mujer fea,
> o si mujer lo oye, que su omne vil sea,
> fazer a Dios serviçio en punto lo desea.
>
> 1628. Desea oír misas e fazer oblaçiones,
> desea dar a pobres bodigos e raçiones,
> fazer mucha limosna e dezir oraçiones;
> Dios con esto se sirve, bien lo vedes, varones.

Pero esta broma final no puede ocultar el claro significado moral observable en la evolución del servicio de amores del personaje. Su vida amorosa se ha articulado en diecinueve episodios biográficos de diferentes tonos y contenidos, que discurren desde el nacimiento que predestina al personaje en su segunda aventura a la muerte de la alcahueta que antecede a la última y que muestra el resultado final del loco amor. En esquema cabe resumir así la estructura del *Libro*:

I. Apertura: Exordio y claves interpretativas (cc. 1-76).

II. Primer bloque autobiográfico, el servicio amoroso ovidiano (cc. 77-944).
   - I Serie: formación de amores: Dueña cuerda, Cruz panadera, dueña de prestar (cc. 77-180).
   - 1ª Alegoría: *Ars amandi* (Don Amor, *cc* 181-575).
   - II Serie: triunfo del loco amor : Don Melón y doña Endrina y la dueña joven (cc. cc. 576-944).

III. Parodia del amor ovidiano (cc. 945-1042).
   - III Serie: Vieja rahez y Serranas.

IV. Conversión de amores y triunfo del buen amor (cc. 1043-1512).
   - Cancionero de santa María del Vado (cc. 1043-1067).
   - 2ª Alegoría: Batalla de don Carnal y doña Cuaresma (1068-1224) y Triunfo de amores (Procesión de Amor el domingo de Pascua,1266-1300).
   - IV Serie: aventuras de triunfo del buen amor: dueñas casadas, doña Garoza, la mora (1301-1512).

V. Epílogo moral (1513-1625).
   - 3ª Alegoría: Reflexiones morales de condena del loco amor (Muerte de Trotaconventos y Armas del cristiano (1520-1605).
   - Aventura final de don Hurón y doña Fulana (1618-1625).

VI. Cierre final (1626-1634).

D. Una construcción dual

Tanto la lectura de los distintos episiodios de la obra como el análisis de la estructura, permiten descubrir en el *Libro* un esquema general de composición basado en un doble plano de alternancia entre el sermón y la narración, la doctrina y el relato ejemplificador (a menudo *ex contrario*), entre el tono serio y el tratamiento jocoso o

paródico; en definitiva, la obra se construye en una secuencia de dialéctica de contrarios. Esta dualidad constructiva hace que el autor refuerce en tonos diversos un mismo contenido, como ocurre en la estructura de cada uno de los pecados capitales que se definen doctrinalmente, se ejemplifican narrativamente y se repiten como moralejas de valor universal. Pero también sucede que el autor parece contradecir jocosamente lo que en serio acaba de desarrollar. El tremendo sermón destructor de la muerte se sigue de una paródica canonización de Trotaconventos al igual que el *Libro*, que en algún momento pareció ofrecerse como *Ars amatoria*, se cierra con el aviso humorístico de que, si hay que querer a las mujeres, del mal lo menos.

Veamos una serie de ejemplos de episodios que alternan en construcción dual:

– Primera aventura seria de la dueña cuerda / Segunda burlesca de Cruz panadera.
– La larga diatriba moral de los pecados capitales / Cierre con la burlesca parodia de las horas canónicas.
– Trágica aventura de la dueña joven / Ridícula aventura con la vieja rahez.
– Debate escolar de la alegoría de Don Amor / Alegoría paródica de Don Carnal y Doña Cuaresma.
– Reflexión seria sobre la muerte / Cierre con la parodia burlesca del epitafio,
– Las armas del cristiano / El elogio paródico de las dueñas chicas...

Esta tendencia a la construcción dual de la obra no solo se advierte en sus grandes unidades narrativas, sino que se observa en cualquiera de sus niveles, ya que Juan Ruiz escribe sus versos con la tendencia estilística y constructiva de contrastar series serias y jocosas. Cumple así su promesa de insertar burlas en sus verdades (c. 45) y ofrece con ello un pequeño "breviario de burlas (1632). Por eso utiliza en diversas ocasiones, creando cierta ambigüedad, el recurso goliardesco de la *iocatio*, esto es, el brusco giro humorístico, cerca del final, de una argumentación seria. Así ocurre en el final de su *Prólogo en prosa* cuando parece invitar a utilizar la obra a los que "quisieren usar el loco amor" o con la dueña garrida que se promete en la estrofa 64. Pero al igual ocurre en sentido contrario. Por eso, no solo se burla de los piadosos receptores de la obra (cc. 1627-1628), sino que su sátira llega a la descripción ridícula de los amantes del loco amor:

158. El que es enamorado, por muy feo que sea,
otrosí su amiga, maguer que sea muy fea,
el uno e el otro non á cosa que vea
que tan bien le paresca nin que tanto desea.

159. El bavieca, el torpe, el neçio e el pobre,
a su amiga bueno paresçe e rico onbre,
más noble que los otros; por ende todo onbre,
como un amor pierde, luego otro cobre

O, tras argumentar a favor de los valores eróticos de las dueñas chicas, la *iocatio* le lleva a cerrar su elogio con un giro misógino:

1616. De la muger pequeña non ay conparaçión,
terrenal paraíso es e consolaçión,
solaz e alegría, plazer e bendiçión;
mejor es en la prueva que en la salutaçión.

1617. Sienpre quis muger chica más que grande nin mayor,
non es desaguisado del grand mal ser foidor;
del mal tomar lo menos, dízelo el sabidor,
por ende de las mugeres la mejor es la menor.

Con esta alternancia de tonos serios y burlescos, entre episodios narrativos y dentro del propio episodio, consigue el tradicional propósito de enseñar deleitando mostrando "a los sinples fablas e versos extraños" (1634d).

2.4. El estilo de Juan Ruiz

A. El humor

No puede entenderse el estilo de Juan Ruiz sin el humor. Los recursos del humor se basan tanto en su temática como en el uso de diversas figuras expresivas.

La temática humorística tiene dos fuentes principales: el mundo goliardesco y el fondo folclórico. Del mundo culto de los goliardos, Juan Ruiz utiliza el mundo burlesco del engaño de amores y su condena (vieja rahez), las parodias litúrgicas (horas canónicas, procesión de amores, etc.) y la denuncia satírica (el poder del dinero). De la temática folclórica utiliza historias burlescas como la de Pitas Payas o la *Fazaña del garzón que quería casar con tres mujeres*… Esta temática a menudo va indisolublemente ligada a la parodia que afecta a episodios enteros y al tratamiento de personajes como los abogados del pleito de don Ximio o la batalla de carnes y pescados o el educado convite entre los dos mures de ciudad y de campo, etc.. Sirva de ejemplo este breve fragmento de las parodia goliardesca sobre las horas canónicas de la liturgia:

374. «Rezas muy bien las oras con garçones golfines,
cum his qui oderunt pacem, fasta que el salterio afines;
diçes: "*Ecce quam bonum*", con sonajas e baçines,
"*in noctibus extollite*"; después vas a matines.

375. «Do tu amiga mora comienças a levantar,
"*Domine labia mea*" en alta boz a cantar,
primo dierum omnium los estormentos tocar,
nostras preçes ut audiat, e fázeslos despertar.

376. «Desque sientes a ella, tu coraçón espaçias,
con maitinada *cantate* en las friuras laçias
laudes Aurora lucis, dasle grandes graçias,
con *Miserere mei* mucho te le engraçias. [...]

383. «Vas a rezar la nona con la dueña loçana,
"*Mirabilia*" comienças, dizes de aquesta plana:
"*Gressus meos dirige*"; responde Doña Fulana:
"*Iustus es, Domine*"; tañe a nona la canpana.

384. «Nunca vi sancristán que a vísperas mejor tanga,
todos los instrumentos tocas con la chica manga;
la que viene a tus vísperas, por bien que se remanga,
con *Virgam virtutis tuae* fazes que de aí retanga.

En cuanto a las figuras retóricas, el humor se consigue mediante la dilogía:

– *que la caça ansí aduz* (120d), donde aduz tanto significa que Ferrán García trae la panadera para sí y la lleva (aparta, roba) del Arcipreste).
– *Desque sientes a ella, tu coraçón espaçias* (376a), desde que la oyes o desde que la tocas (sientes).
– *non só para lidiar en carrera nin en ero* (1092c), donde puede estar jugando con el doble sentido de lidiar-luchar, tanto bélico como erótico.

Básico es el uso de la antítesis, como cabe ver en la disputa de griegos y romanos o en el retrato exagerado que del cuervo hace la zorra engañadora:

1438. «"O cuervo tan apuesto, del çisne eres pariente,
en blancura e en dono, fermoso, reluziente;
más que todas las aves cantas muy dulçemente;
si un cantar dixieres, diré yo por él veinte.

1439. «”Mejor que la calandria nin el papagayo,
mejor gritas que tordo nin ruiseñor nin gayo;
si agora cantasses, todo el pesar que trayo
me tirariés en punto, más que otro ensayo.

El juego de palabras es otra de las figuras utilizadas con frecuencia por Juan Ruiz:

– *Cras, cras nós lo avremos, que nuestro es ya por fuero* (507d), juego de palabras “cras, cras” que se basa en el graznido del cuervo que en el castellaño medieval significaba “mañana, mañana”.
– *era del papo papa e d’él mucho privado* (1161b), juego de palabras “papo papa”, del papa bocón (tragón) y dilogía de la palabra papo: Era para él papa bocón (“papo”) y muy amigo de la comida (“papo”).
– *cantando «Andeluya!» anda toda la villa*(1240d), juego de palabras *Andeluya*, neologismo creado entre andar y aleluya.

La abundante presencia del humor en la obra prueba la afirmación final del Arcipreste sobre haber escrito una obra en juglaría, esto es, en diversión, para entretenimiento, desde el humor como elemento discursivo fundamental:

1632. De la santidat mucha es bien grand liçionario,
mas de juego e de burla es chico brevïario;
por ende fago punto e çierro mi armario,
séavos chica fabla, solaz e letuario.

1633. Señores, évos servido con poca sabidoría,
por vos dar solaz a todos, fablévos en juglería;
yo un gualardón vos pido: que por Dios, en romería,
digades un paternóster por mí e avemaría.

B. La retórica culta de la amplificatio

El estilo de Juan Ruiz utiliza abundantes recursos de la retórica culta, alejados de la aparente popularidad de su obra y del tono juglaresco que aparece en algunas fórmulas de dirigirse a sus receptores (ejemplos de estas apelaciones pseudo juglarescas se encuentran en 1089b, en 1269d, y en 1633).

El recurso culto más utilizado en la obra es la variación retórica de la *amplificatio*. Aparece en múltiples repeticiones y enumeraciones que desarrollan motivos del relato y completan estrofas. Ejemplos de ella hay en los efectos del vino (cs. 544 y ss.),

las prendas de Doña Endrina (c. 581) o de Don Hurón (cs. 1620-1621), las penas del enamorado (c. 607) o el valor de las dueñas chicas (cs. 1606 y ss), etc.. Sirvan de ejemplo estas coplas de las propiedades del dinero:

490. «Mucho faz el dinero e mucho es de amar,
al torpe faze bueno e omne de prestar,
faze correr al coxo e al mudo fablar;
el que non tiene manos, dineros quiere tomar.

491. «Sea un omne nesçio e rudo labrador,
los dineros le fazen fidalgo e sabidor;
quanto más algo tiene, tanto es más de valor:
el que non á dineros non es de sí señor.

492. «Si tovieres dineros, avrás consolaçión,
plazer e alegría, del Papa raçïón;
conprarás paraíso, ganarás salvaçión;
do son muchos dineros, es mucha bendiçión.

493. «Yo vi en corte de Roma, do es la santidad,
que todos al dinero fazen grand homildat;
grand onra le fazían con grand solepnidat,
todos a él se omillan, como a la Magestat.

494. «Fazié muchos priores, obispos e abades,
arçobispos, doctores, patriarcas, potestades;
a muchos clérigos nesçios dávales dinidades;
fazié de verdat mentiras e de mentiras verdades.

495. «Fazié muchos clérigos e muchos ordenados,
muchos monges e monjas, religiosos sagrados;
el dinero los dava por bien examinados,
a los pobres dezían que non eran letrados.

La *amplificatio* también afecta a reduplicaciones y frases seriadas, como en las coplas 203-204 de la fábula de las ranas que demandaban rey a Júpiter, o se manifiesta en la acumulación de sinónimos en una misma oración como en los nombres propios de la alcahueta (cs. 924-927) o en abundantes versos compuestos por series sinonímicas (ej.: 722a, 1438b, 1478c), etc..

El contexto reiterativo de la cuaderna vía y el uso de la *amplificatio* hace que los versos del Arcipreste presenten en su ritmo abundantes paralelismos y bimembraciones

(ej.: c. 292, cs. 1307-1308), reforzados por anáforas (ej.: cs. 156-157) y antítesis (ej.: c. 791, c. 1450). Sirva este fragmento del comienzo como ejemplo de este contexto reiterativo que lleva a la acumulación de simetrías mediante paralelismos, biimembraciones y antítesis:

15. E porque mejor sea de todos escuchado,
fablarvos é por trobas e por cuento rimado;
es un dezir fermoso e saber sin pecado,
razón más plazentera, fablar más apostado.

16. Non tengades que es libro neçio de devaneo,
nin creades que es chufa algo que en él leo,
ca, segund buen dinero yaze en vil correo,
ansí en feo libro está saber non feo.

17. El axenuz, de fuera negro más que caldera,
es de dentro muy blanco más que la peñavera;
blanca farina está so negra cobertera;
açúcar dulçe e blanco está en vil cañavera.

18. So la espina está la rosa, noble flor;
so fea letra está saber de grand dotor;
como so mala capa yaze buen bevedor,
ansí so mal tabardo está el buen amor.

C. El realismo popular

El autor hacer un amplio despliegue de lenguaje popular. La viveza de su lenguaje no solo afecta a su léxico, ejemplarmente popular en el habla de las serranas o en las múltiples denominaciones de la zorra, sino que penetra en la morfosintaxis de las abundantes yuxtaposiciones (ej.: cs. 398-496), los anacolutos (v. 512c), la utilización del diminutivo afectivo (c. 810) u humorístico (c. 1478), las abundantes oraciones imperativas, admirativas e interrogativas, con abundantes vocativos (cs. 1492-1495, 1500-1501), la repetición familiar (cs. 838, 1466), el dativo ético (v. 564b), etc. También se advierte el lenguaje popular en la tendencia a incluir abundantes refranes o frases sentenciosas en el poema, a menudo cerrando sus estrofas (ej.: 64b, 104d, c. 111, 869d,c. 907, 920d, 940d, 942d). El uso de abundante frases hechas (ej.:102b, 849d, 935ab) refuerza el color popular de su *elocutio*.

Un claro ejemplo del realismo y viveza léxica del lenguaje del Arcipreste puede observarse en el breve diálogo que se produce a la puerta de la casa de Trotaconventos en las estrofas donde se acumulan los recursos señalados:

872. Como la mi vejezuela me avía aperçebido,
non me detove mucho, para allá fui luego ido;
fallé la puerta çerrada, mas la vieja bien me vido:
«¡Yuy!», diz, «¿qué es aquello, que faz aquel roído?

873. «¿Es omne o es viento? Creo que es omne, non miento;
¡vedes, vedes cómo otea el pecado carboniento
¿Es aquél? ¿Non es aquél? Él me semeja, yo lo siento.
¡A la fe, aquel es don Melón! Yo'l conosco, yo lo viento.

874. «Aquélla es la su cara e su ojo de bezerro;
¡catat, catat cómo assecha! Barrunta nos como perro
allí raviaría agora, que non puede tirar el fierro
mas quebrantaría las puertas, menéalas como çencerro.

875. «Cierto aquí quiere entrar; mas ¿por qué yo non le fablo?
¡Don Melón, tiradvos dende! ¿Troxo vos ý el dïablo?
¡Non quebrantedes mis puertas!, que del abad de Sant Pablo
las ove ganado; non posiste aý un clavo.

876. «Yo vos abriré la puerta, ¡esperat, non la quebredes!
e con bien e con sosiego dezid si algo queredes;
luego vos id de mi puerta, non nos alhaonedes
entrad mucho en buen ora; yo veré lo que faredes».

877. «¡Señora doña Endrina! ¡Vós, la mi enamorada!
¡Vieja!, ¿por esto teníades a mí la puerta çerrada?
¡Tan buen día es oy éste que fallé atal çelada!
Dios e mi buena ventura me la tovieron guardada».

Por otro lado, el realismo de Juan Ruiz se fundamenta en los abundantes materiales costumbristas que utiliza en la caracterización de sus personajes y en los motivos de su narración. Un ejemplo concreto: la tradicional cuaresma cristiana se refleja en las coplas 1173-1179 como un cuadro costumbrista en el que se relata la peculiar costumbre castellana de hacer limpieza general en esa época. Esta técnica hace que abundantes fragmentos del *Libro* sean documentos auténticos de formas de vida. Así

puede verse, por ejemplo, que en la fábula del lobo engañado por un estornudo el deambular de su personaje sirve para mostrar distintas estampas de la vida eclesiástica. La vida popular se trasluce en fazañas como las del mozo que quiere casar con tres mujeres o en la fábula de la raposa que comía las gallinas de la aldea. La vida cortesana aparece en la fábula del asno y el blanchete. El mundo jurídico aparece en su versión culta en el juicio de don Ximio y en su vertiente popular en al historia del ladrón que fizo carta al diablo. Hasta personajes tan conocidos como la vieja ovidiana se viste de alcahueta castellana que hace magia (941) y vive de la buhonería en sus dos visitas a la casa de Doña Endrina (cs.723-724 y 824-827), retazos de la vida del XIV.

2.5. El Libro de buen amor, cancionero del XIV

A. El cancionero propuesto

Desde el prólogo en prosa Juan Ruiz propone un cancionero del que se jacta:

> E conpóselo otrosí a dar algunos leçión e muestra de metrificar e rimar e de trobar; ca trobas e notas e rimas e ditados e versos que fiz conplidamente, segund que esta çiençia requiere. (*Prólogo*)

Al final del *Libro*, se ufana por haber conseguido su propósito inicial: "fue conpuesto el romançe por muchos males e daños/ que fazen muchos e muchas a otros con sus engaños,/ e por mostrar a los sinples fablas e versos estraños." (1634bcd).

De hecho, el *Libro del Arcipreste* nos muestra todo un dominio métrico en su polimetría. En su mayor parte y como estructura básica de su narración y expresión Juan Ruiz utiliza la cuaderna vía. Esta estrofa es más flexible que la del siglo XIII pues, según se ha conservado, no responde a la dialefa obligatoria ni tampoco impide el encabalgamiento entre estrofas. Su gran irregularidad, admitiendo hemistiquios octosilábicos, es menor de la que muestran los manuscritos, pues gran parte de sus irregularidades pueden responder a errores de los copistas.

En cuanto a las formas líricas, Juan Ruiz conoce ampliamente las tradiciones cortesanas y populares, como se advierte en el uso de composiciones zejelescas, vinculadas a tradiciones más populares, y formas estróficas sin vuelta de tradición culta o cortesana. Con ello, Juan Ruiz consigue rimar un "librete" de cantares (12c) en los que despliega su maestría de trobador capaz de "dezir encobierto e doñeguil" (65c).

El *Libro de buen amor*, como tal, recoge nueve composiciones líricas de temática religiosa y profana, aunque promete muchas más que no recoge. Así, por ejemplo,

la estrofa 104 anuncia unas “cantigas de verdadera salva”(104a) que no se incluyen, quizás por redactarse en gallego-portugués. De hecho, en la estrofa 171 se hace referencia a unas cantigas que dicen haberse transcrito pero que no aparecen en los manuscritos conservados:

171. Coidando la yo aver entre las benditas,
dávale de mis donas, non paños e non çintas,
non cuentas nin sartal nin sortijas nin mitas,
con ello estas cantigas que son deyuso escritas.

Al igual ocurre en la copla 1319:

1319. Con la mi vejezuela enbïéle ya qué,
con ello estas cantigas que vos aquí robré
ella non la erró e yo non le pequé,
si poco ende trabajé, muy poco ende saqué.

Tras la aventura de la vieja rahez, el Arcipreste informa también sobre la composición de cantares cazurros que no se han incluido aunque no se indica que físicamente se hayan copiado:

947. De toda esta lazeria e de todo este coxixo
fiz cantares caçurros de quanto mal me dixo;
non fuyan d’ello las dueñas nin los tengan por lixo,
ca nunca los oyó dueña que d’ellos mucho non rixo.

En la copla 1021 se prometen tres cantigas de las que solo se incluye una:

1021. De quanto que me dixo e de su mala talla,
fize bien tres cantigas, mas non pud bien pintalla;
las dos son chançonetas, la otra de trotalla;
de la que te non pagares, veyla e ríe e calla.

Nuevamente la estrofa 1507 promete una endecha que no se incluye:

1507. Con el mucho quebranto fiz aquesta endecha,
con pesar e tristeza non fue tan sotil fecha;
emiéndela todo omne e quien buen amor pecha,
que yerro e mal fecho emienda non desecha.

Si hasta aquí todas son composiciones profanas prometidas y no incluidas, al cierre del *Libro* se prometen cuatro composiciones marianas que no se han incluido:

> 1626. Por que Santa María, segund que dicho é,
> es comienço e fin del bien, tal es mi fe,
> fizle quatro cantares, e con tanto faré
> punto a mi librete, mas non lo çerraré.

El porqué de estas ausencias no ha sido aclarado de forma definitiva por la crítica, oscilando entre las tesis que defienden que nunca se escribieron y las que proponen que los textos no se han transcrito por falta de interés de los copistas.

B. El cancionero realizado en el *Libro de buen amor*

Junto con el cancionero prometido y no realizado, el *Libro de buen amor* conserva un cancionero lírico de nueve composiciones religiosas y profanas que ilustran diversas tradiciones poéticas de la lírica medieval. Vamos a revisar su presencia según aparecen en la obra.

1. *Gozos de santa María*. (cc. 19-43). Tras una dedicatoria en cuaderna vía (19), se promete "cantar de sus gozos" y se incluyen dos versiones líricas (20-32 y 33-43), las primeras del libro, propias de un género devocional en loor de la Virgen de muchas difusión medieval. Se trata de elogiar sus gozos, que son los momentos de su especial protagonismo en la Historia de la Salvación.

   El primer cantar de los Gozos de Santa María (cc. 20- 32) es un zéjel compuesto por 12 mudanzas y un estribillo. Sigue en sus elogios muy de cerca las tradiciones populares del Nuevo Testamento. El segundo cantar de los Gozos de Santa María (cc. 33-43) está compuesto por once sextillas de versos de base octosílaba y con pie quebrado en los versos tercero y sexto. El esquema de rimas consonantes es abcabc y no tiene estribillo. Al tratar el mismo contenido que el anterior, el autor muestra con este doble tratamiento su maestría en el trovar de tradición popular (zéjel) y cortesana (sextillas).

2. *Zéjel de Cruz cruzada, panadera* (cc.115-120). Este estribote con estribillo (o zéjel) tiene base octosilábica y presenta cinco mudanzas y un estribillo inicial. Es una canción burlesca subida de tono, con abundantes dilogías y simbología sexual.

3. *Las cantigas de serrana* (cc. 950-1042). En estas coplas se desarrollan cuatro aventuras con diversas serranas en un viaje a través de las sierras de Guadarrama. En ellas hay un doble tratamiento del tema en cuaderna vía y en formas líricas que atenderemos en un epígrafe independiente.
4. *Cancionero religioso de Santa María del Vado* (cc 1043-1066). Con una breve transición narrativa de tres estrofas (1043-1045) en las que el Arcipreste aprovecha su viaje por la sierra para visitar piadosamente el santuario de Santa María del Vado, nos ofrece dos "cantigas" a la Virgen en las que se relata la pasión de Jesús, aunque una pertenece al género de los duelos marianos y la otra es propiamente una pasión

   El *Duelo de Nuestra Señora del Vado* (1046-1058) canta en tono doliente los sufrimientos de María al asistir a la pasión de su Hijo. Su esquema de rimas es zejelesco pues la estrofa tiene seis versos con rima alternante y dos versos de enlace: el primero suelto y el segundo con la segunda rima del estribillo (abab); con ello tiene el esquema siguiente: cdcdcd-b. La *Pasión de Nuestro Señor Jesú Cristo* (1059-1066) pertenece a un género de poesía devocional que servía para recordar los sufrimientos de la pasión (y, en ocasiones, la teología de la redención) y posiblemente para la práctica piadosa de la oración pública y privada. Este poema tiene un contenido teológico en sus tres primeras estrofas (1060-1062) y relata la pasión en el resto (1063-1066). Su estribillo invita a la contemplación devota (1059). Métricamente tiene una estructura zejelesca igual a la anterior, aunque sus versos son heptasílabos y solo presenta siete estrofas tras el estribillo.

C. El cancionero añadido en el *Libro del Arcipreste*

Al cancionero lírico incluido en el *Libro de buen amor* podemos añadir el cancionero final que viene transmitiéndose de forma conjunta con él en el *textus receptus* que hemos denominado *Libro del Arcipreste.* Este *Cancionero final [cc. 1635-1728]* aparece una vez cerrado el *Libro*, y sin ninguna vinculación estructural con él. Se incluyen en S, antes del *explicit* del copista, un conjunto heterogéneo de diez obras líricas y huellas de otras dos, al que G añade dos nuevos cantares. Sobre su autoría desconocemos si son o no obra de Juan Ruiz, aunque se admiten generalmente como suyas.

Tal y como se vienen editando, nos encontramos con unos *Gozos de Santa María* (1635-1641 y 1642-1648), dos cantares de escolares (1650-1655 y 1656-1660), una glosa del Ave María (1661-1667), tres *Cánticas de loores de Santa María* (1668-1672,

1673-1677 y 1678-1683), un cantar contra Ventura (1685-1689), la sátira goliardesca *Cántica de los clérigos de Talavera* en cuaderna vía (1690-1709) y los dos cantares de ciegos transcritos por G (170-1719 y 1720-1728). Los restos de poemas son la estrofa 1649, huella de un posible poema sobre la Navidad, y la 1684 huella de un loor mariano.

D. Las serranas de Juan Ruiz

En las *Aventuras de las serranas* (cc. 950-1042) se relatan cuatro encuentros con diversas serranas en un viaje a través de las sierras de Guadarrama con un doble tratamiento del tema en cuaderna vía y en formas líricas, que contrastan en el tratamiento estético de su episodio. En los cuatro casos se repite el esquema del género de las serranas que son cantos de viaje en los que el viajero perdido se encuentra con una agreste serrana que le ayudará a vencer los peligros de la sierra tras un equívoco diálogo amoroso. Los episodios relatados son la Chata de Lozoya (950-971), Gadea de Ríofrío (972-992), Menga Lloriente (993-1005) y Alda de Tablada (1006-1042). Si en los relatos en cuaderna vía la parodia va a ir creciendo de aventura en aventura, en las formas líricas se advierte una evolución de las formas más tradicionales del género a las más cercanas a la poesía cortesana.

1. *Aventura amorosa con la serrana Chata de Lozoya* (950-971). Las coplas en cuaderna vía (950-958) relatan la anécdota propia del género: un viajero extraviado se encuentra con una ruda serrana que le ayuda a pasar el puerto tras discutir el pago. La versión lírica, *Coplas de Serrana: La Chata de Loçoya* (959- 971), reelabora el encuentro con abundantes detalles narrativos entre los que se incluyen motivos eróticos inexistentes en la versión anterior. Esta versión lírica está muy cerca de lo que debió ser el género tradicional de los cantares de serrana, como cantares propios de viaje o pastoreo. Métricamente está compuesta por trece estrofas de siete versos octosílabos, con las siguientes rimas: ababccb.
2. *Aventura amorosa con la serrana Gadea de Ríofrío* (972- 992). El encuentro relatado en las estrofas de cuaderna vía (972-986) se detiene en el motivo del encuentro de amores no tratado en la aventura anterior. El cortés requiebro del Arcipreste a la serrana es parodia de los encuentros amorosos de las pastorellas (972-978). Las demoras y reticencias del Arcipreste ante el deseo insaciable de la vaquera (979-985) también son parodias del final erótico de la serrana tradicional. En la forma lírica, *Cantar de Serrana: Gadea de Ríofrío*

(987-992), se desarrolla el enfrentamiento tópico pero de forma más abreviada y sugerente que en la versión lírica anterior, aunque sin hacer referencia a la relación sexual que se trata insistentemente en la versión en cuaderna vía. Se advierte una condensación similar a la de las versiones breves de los romances epico-líricos del tipo de *El prisionero*. La denominación de "cantar" frente a "coplas" quizás muestre cómo la música hace evolucionar al género. Métricamente utiliza versos octosilábicos en su estribillo inicial de tres versos (aab) y en sus cinco estrofas de nueve versos con la rima cdcdcdcdb que enlaza en su último verso con la rima del estribillo. En los versos 986ab el Arcipreste era consciente de la maestría del estilo de su cantar, ello explica que utilice un tipo de maestría cortesana en el enlace de su estrofas como es el encadenado de sus estrofas que será una de las galas del trobar de la lírica cancioneril y es propio de las estrofas capfinidas provenzales.

3. *Aventura amorosa con la serrana Menga Lloriente* (Cs. 993-1005). El relato en cuaderna vía es muy breve (993-996) y en él "una serrana lerda" pretende casarse con el Arcipreste. La versión lírica, *Cantar serrano: Menga Lloriente* (997-1005), desarrolla, sin ironía, el encuentro de las serranas con un nuevo motivo: el de la boda. Con ello, el género parece haber desarrollado una nueva modalidad propia del epitalamio. En él, el encuentro con la serrana se desarrolla como cantar de bodas con una petición de matrimonio (997-998), en la que se lucen las galas del pastor (999-1101) y se negocia la dote (1002-1005). Parece que la antigua tradición del cantar de viajes ha desarrollado un subgénero epitalámico. En su métrica hay nueve estrofas de siete versos octasílabos con la rima abababb.
4. *Aventura amorosa con la serrana Alda de Tablada* (cc. 1006-1042). En la cuaderna vía, el Arcipreste utiliza el tópico encuentro en la sierra para realizar una larga descripción paródica y grotesca de la serrana (1006-1021). Como contraste, la cantiga que se incluye, *Cantiga de trotalla* o *chançoneta: Alda de Tablada* (1022-1042), ofrece la versión más idealizada del encuentro. Aunque no llega a ser una pastorela, el diálogo se centrará en motivos de cortejo amoroso y no habrá violencia ni sexo en sus relaciones. La cantiga relata con tonos de idealización el encuentro entre el viajero y la serrana (1022-1026). La serrana negocia con el protagonista los regalos por su servicio (1027-1038); al prometer el viajero, pero no poder pagar de inmediato, es rechazado (1040-1042). Este desarrollo permite unas descripciones de la serrana y de los regalos pedidos

muy detallista y en ningún caso peyorativas o deformes. En su métrica utiliza, como hará Santillana en sus serranillas más idealizantes, el verso heptasílabo en un estribillo de cuatro versos monorrimos y veinte estrofas de cinco versos con la rima bbcca, en la que el último verso es vuelta de la rima del estribillo.

3. ORIENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

3.1. Estudios

A. Literatura de clerecía

La división de la producción poética del XIII entre mester de clerecía y mester de juglaría según determinó don Ramón Menéndez Pidal en 1924 (*Poesía jugaresca y juglares,* 1991) no es aceptada actualmente por la crítica, que ve en ella dos formas diferentes de hacer literatura, como señala José Caso González ("*Mester de juglaría / mester de clerecía* : ¿dos mesteres o dos formas de hacer literatura?", 1978). Tanto en las formas en cuaderna vía como en las de pareados los creadores son autores cultos que insertan su obra en diferentes ámbitos de difusión, tal y como estudia en su panorama Ángel Gómez Moreno (en Alvar y Gómez Moreno, 1988). Carina Zubillaga ha subrayado el carácter clerical de ambas formas (2017) y ha estudiado y editado los poemas del ms. Esc. K-III-4 (*Poesía narrativa clerical en su contexto manuscrito*, 2014).

Congresos como *La Juglaresca* (1986) han actualizado los estudios y la visión que del juglar medieval se tenía, subrayando más su papel de transmisor que de creador literario y trazando la oposición cultural, más que literaria, entre juglaría y clerecía. Al panorama juglaresco dedica Pilar Lorenzo el artículo "*Mester con pecado*: la juglaría en la Península Ibérica" (1995) que actualiza el clásico estudio de Menéndez Pidal (1991).

B. Mester de clerecía

La caracterización sintética del Mester la realizan Jesús Cañas (1990b) y el excelente panorama de Ángel Gómez Moreno (Alvar y Gómez, 1988). Para su estudio es imprescindible el *Panorama crítico* de Isabel Uría (2000).

La c2 del *Alexandre* es un auténtico manifiesto literario que puede estudiarse desde Ángel Gómez Moreno ("Notas al prólogo del Libro de Alexandre", 1984) y Amaia Arizaleta ("El exordio del *Libro de Alexandre*",1997). Es imprescindible

conocer el concepto de "clerecía de mester" acuñado por Francisco Rico en un artículo magistral (1985), complementado con el artículo de Manuel Alvar, "Apolonio, clérigo entendido" (1986). El concepto de clerecía como cultura escolar lo desarrolla Francisco López Estrada ("Mester de Clerecía: las palabras y el concepto", 1978). Pablo Ancos vincula narración y enseñanza escolar ("El narrador como maestro en el mester de clerecía", 2009). La influencia del IV Concilio de Letrán y de la Universidad de Palencia en el nacimiento del mester lo analiza Jesús Menéndez Peláez (1984). La existencia de un mester cortesano se advierte en los trabajos de Amaia Arizaleta (2000, 2007). Fco. Javier Grande Quejigo («"Quiero leer un livro": oralidad y escritura en el mester de clerecía», 2004) ha ratificado las tesis de Uría sobre el público del mester ("La forma de difusión y el público de los poemas del Mester de Clerecía del siglo XIII", 1990), advirtiendo un doble circuito de transmisión desde la lectura a la voz y la voz a la lectura. Pablo Ancos ha trazado de forma exhaustiva los procesos de creación y difusión de la poesía del mester en su monografía *Transmision y recepcion primarias de la poesia del Mester de Clerecia* (2012).

La uniformidad de escuela del mester se produce por su uso uniforme de la cuaderna vía analizada en la monografía de Elena González-Blanco, *La cuaderna vía española en su marco panrománico* (2010). Siguen estando vigentes las tesis de Isabel Uría (1994) sobre el uso de la dialefa en el XIII. Dana Nelson (*Gonzalo de Berceo y el "Alixandre": Vindicación de un estilo,* 1991) y Fco. Javier Grande Quejigo (*El formulismo expresivo en Gonzalo de Berceo*, 2001) han estudiado la expresión formular de las obras del mester como escuela literaria.

En cuanto a la historia del mester de clerecía Jaime González Álvarez ha explicado la evolución del XIII al XIV utilizando el concepto de epígonos y de nueva clerecía (2007). Mª Cristina Balestrini (2003-2004) ha trazado desde las obras menores en cuaderna vía el panorama poético del siglo XIV.

C. Obras en cuaderna vía del XIII

El estudio del *Alexandre* puede iniciarse en el prólogo de Cañas Murillo (1995) a su edición y en su posterior artículo sobre "Didactismo y composición en el *Libro de Alexandre*" (1995). Amaia Arizaleta le ha dedicado una monografía fundamental (*La traslation d'Alexandre*, 1999), de cuyas tesis sobre la composición de la obra da cuenta en el artículo "El *Libro de Alexandre*: el clérigo al servicio del rey" (2008). Enzo Franchini ha revisado la composición y fecha de la obra ("El IV Concilio de Letrán, la apócope extrema y la fecha de composición del *Libro de Alexandre*",

1997) y Jorge García López (*El 'Libro de Alexandre' en la cuaderna vía*, 1992) ha demostrado la prioridad del *Alexandre* al resto de poemas clericales y ha señalado su presencia concreta en el resto de producciones del mester (1992b). Isabel Uría ("La soberbia de Alejandro en el poema castellano y sus implicaciones ideológicas", 1996) ha estudiado su significado. La difusión de la leyenda de Alejandro en la Edad Media fue estudiada de forma magistral por María Rosa Lida de Malkiel (1961-1962).

El *Apolonio* cuenta con la edición *mayor* de Manuel Alvar (1976) y con los varios trabajos clarificadores que le dedica (Alvar y Alvar 1983, 1986). Isabel Uría (1997) complementa el estudio de su moralización. Se ha analizado un importante pasaje de la obra en la que se contrapone el mundo juglaresco al clerical, como es el episodio de Tarsiana juglaresa (J. C. Musgrave, "Tarsiana and Juglaría in the Libro de Apolonio "1976). Carlos Alvar (1991) ha rastreado la presencia del rey Apolonio en la literatura castellana de su tiempo.

El estudio de Berceo puede iniciarse en la introducción a la edición de los *Milagros* de Fernando Baños (2010) y ampliarse desde el artículo de Domingo Yndurain ("Algunas notas sobre Gonzalo de Berceo y su obra",1976) y el trabajo de Fco. Javier Grande Quejigo ("Gonzalo de Berceo, clérigo reformista", 2014) quienes subrayan su perfil culto. Los *Milagros* tienen en la monografñia de Juan Manuel Rozas, *Los milagros de Berceo, como libro y como género* (1976), una excelente introducción. Juan Manuel Cacho Blecua (1986) se acerca al género de la obra como subgénero de los *exempla*, aunque Jesús Montoya (*Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media -El milagro literario-,* 1981) ha caracterizado el milagro como género propio. Sus hagiografías cuentan con el estudio general de Manuel Alvar ("Gonzalo de Berceo como hagiógrafo",1992) y la determinanción de su género en las monografías de Fernando Baños (*La hagiografía como género literario en la Edad Media* 1989, y 2003). Aldo Ruffinatto realiza un análisis narratológico de las vidas de santos en su edición de la *Vida de Santo Domingo* (1978) y Fco Javier Grande Quejigo a propósito del *San Millán* (*Hagiografía y difusión en la "Vida de san Millán de la Cogolla"*, 2000) precisa sus técnicas narrativas y su significado devocional frente a las tesis propagandistas del magistral estudio de Brian Dutton (*La 'Vida de San Millán de la Cogolla',* 1984). El vasallaje espiritual de su literatura devocional lo analiza Fco. Javier Grande Quejigo (2008). Contamos con dos interesantes páginas web sobre el autor con información referida también al mester de clerecía:

- El Portal de autor de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/portales/gonzalo_de_berceo/

– Biblioteca Gonzalo de Berceo. Obras completas: http://www.vallenajerilla.com/berceo/index.htm

El estudio del *Poema de Fernán González* puede partir de la edición *mayor* de Itziar López Guil (CSIC, 2001). La leyenda arlantina y la presencia del antiguo *Cantar* se puede profundizar desde el trabajo de Fco. Javier Grande Quejigo, "Don Ramón Menéndez Pidal y la leyenda de Fernán González en sus versiones medievales" (1991). Miguel Ángel Pérez Priego ("Actualizaciones literarias de la leyenda de Fernán González",1989) analiza las diversas leyendas medievales del conde en la Edad Media; y Eukene Lacarra (1979) valora su ideología vinculándola a la política alfonsí. Pablo Ancos ("La clerecía del *Fernán González*", 2014) lo considera un intento de poesía épica clerical.

D. Otras obras de clerecía

Las obras menores en cuaderna vía del XIV pueden abordarse desde la monografía de Isabel Uría (*Panorama crítico del Mester de Clerecía,* 2000). *La Vida de san Ildefonso* ha sido estudiada por Francisco López Estrada (1980). José Luis Pérez López (2002) aclara el contexto histórico de su redacción, vinculada a María de Molina y a la Abadía de Santa Leocadia. Gregorio Rodríguez Rivas precisa alguno aspectos críticos del *Libro de miseria de omne* ("En torno al autor, lengua original y fecha de composición…", 1992). Mª Cristina Balestrini (2010) analiza los poemas sapienciales en cuaderna vía. El estudio de Ángel Gómez Moreno, "Nuevas reliquias de la cuaderna vía" (1990), abre el horizonte sobre cómo se conservó la cuaderna vía y qué zonas temáticas llegó a abarcar.

El *Rimado de* Palacio del Canciller Ayala se puede estudiar desde las monografías de Michel Garcia, *Obra y personalidad del Canciller Ayala* (1983) y de José Luis Coy, *El "Rimado de palacio": tradición manuscrita y texto original* (1985). Germán Orduna ("*El Rimado de Palacio*, testimonio político-moral y religioso del Canciller Ayala", 1986), Ignacio González Álvarez (*El Rimado de Palacio: una visión de la sociedad…,*1990] y Jaime González Álvarez ("La finalidad del *Rimado de Palacio*", 2010) profundizan la lectura interpretativa de la obra. German Orduna ofrece una imprescindible introducción a su estilo en su monografía sobre *El arte narrativo y poético del Canciller Ayala* (1998).

En cuanto a las obras en otras formas de clerecía, los principales poemas en pareados, las hagiografías y algunos debates, han sido estudiados por Antonio G. Solalinde en una monografía dedicada a los *Poemas breves medievales* (1987). Los

debates en pareados cuentan con la monografía de Enzo Franchini sobre los *Debates medievales* (2001) en general y sobre la *Razón de amor* en particular (1993), así como con el sintético panorama de Melisa Laura Marti (2015). Para el análisis del género y significado de *Razón de amor* pueden consultarse los artículos de Fco. Javier Grande Quejigo (2002 y 2002b). Las hagiografías en pareados se atienden en los estudios de las ediciones *mayores* de Manuel Alvar (1965, 1972-73).

Por su parte, el *Poema de Alfonso Onceno,* ejemplo de nueva épica clerical en cuartetas, puede estudiarse en la monografía que le dedicase Diego Catalán (*Poema de Alfonso XI. Fuentes, dialecto, estilo,* 1953*)*. Una revisión actualizada del significado y composición de la obra viene realizándola Erina N. Janin en trabajos como "Honra, fama y ejemplaridad en el *Poema de Alfonso Onceno"* (2012).

El mester aljamiado se atiende en los panoramas de Alberto Montaner (1988) y Mar Gómez-Renau (2000) para la poesía aljamiada árabe y los de Nicasio Salvador (1987) y de Paloma Díaz-Mas (2001) para la sefardí. Olivier Brisville-Fertin refexiona sobre el concepto de aljamiado ("¿Aljamía o aljamiado?", 2016). Contamos con un importante portal temático que a la literatura de Mudéjares y Moriscos le dedica la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/lmm/

Bussel R. Thompson ("La poesía aljamiada y el mester de clerecía: el *Poema de José* (Yúçuf) y el poema en alabanza de Mahoma 1989) nos introduce en las principales poesías aljamiadas. La especial cultura mixta de contenidos hebreos y expresión romance la estudia Paloma Díaz-Mas ("Un género casi perdido de las poesía castellana medieval: la clerecía rabínica",1993). La introducción a don Sem Tob puede hacerse desde los estudios de las ediciones de Sanford Shepard (1986) y de Paloma Díaz-Mas y Carlos Mota (1998). El significado de sus *Proverbios morales* ha sido abordado en su contenido político-moral (Verónica Marcela Zalba, 2016) y en sus valores literarios (Armando López Castro, 1992).

E. Juan Ruiz y el *Libro de buen amor*

El estudio de la obra se puede iniciar con las introducciones de la edición de Jesús Cañas y Fco. Javier Grande Quejigo (2002) y de la excelente edición de Alberto Blecua (1992). La ampliación del estudio se realizará desde la imprescindible monografía de Domingo Ynduráin *Las querellas del Buen Amor. Lectura de Juan Ruiz* (2001) como lectura general de la obra, complementada con el ya superado análisis de Luis Beltrán, *Razones de buen amor* (1977). El estudio contextualizador de la obra en su

ámbito cultural lo ha realizado Jesús Menéndez Peláez, *El Libro de buen amor: ¿ficción literaria o reflejo de una realidad?* (1980). La obra de Mª Rosa Lida (*Selección del "Libro de buen amor" y estudios criticos*, 1973) sigue siendo una lúcida introducción general al estudio del poema.

La falta de datos documentales sobre el autor, de los que solo merecen confianza los actuales de Francisco Javier Hernández (1995) hace que nada sepamos con certeza sobre Juan Ruiz, aunque progresivamente se advierten relaciones de la obra con el Toledo del XIV (José Luis Pérez López, *Temas del Libro de Buen Amor*, 2007). Se ha trazado con claridad el perfil intelectual del autor, muy vinculado al mundo eclesiástico (Julián L. Bueno, 1983, y Ramón Gonzálvez, 2004), con profundos conocimientos jurídicos de derecho canónico, tal como señaló la monografía de Hernry Ansgar Kelly, *Canon Law and ihe Archpriest of Hita* (1984), y el artículo de Laurette Godinas, "*Exempla* y cultura jurídica en el *Libro de buen amor"* (1996). También se han señalado sus elementos goliárdicos (David Felipe Arranz, 2008) y escolares (Michael Gerli, 2005). Fernando Gómez Redondo (2005) ha vinculado a Juan Ruiz con el molinismo de principios del XIV.

Imprescindible es el artículo de Francisco Rico, "Sobre el origen de la autobiografia en el *Libro de buen amor",* (1967) que explica su género y su tradición ovidiana. Jesús Cañas (1993) ofrece la clave constructiva de la dualidad del poema. La función estructural de la autobiografía la analiza Holly Sims ("El 'yo' de Juan Ruiz: autobiografía y estructura narrativa en el "Libro de buen amor", 2015), complementando el clásico análisis de Alfonso Rey (1979).

Diego Catalán y S. Petersen ("*Aunque omne non goste la pera del peral...* –sobre la sentencia de Juan Ruiz y la de su *buen amor–",*1970) abrieron la obra a interpretaciones alejadas del significado moral y defensoras de una doble redacción, aunque en los últimos años se insiste en vincular el didactismo de la obra con la moralización ovidiana y escolar (Fc. Javier Grande Quejigo, 2003), y con la necesaria interpetación activa del receptor, propia de la formación escolar, como subraya la fundamental monografía de John Dagenais *The Ethics of Reading in Manuscript Culture: Glossing the 'Libro de buen amor'* (1994). Sobre el significado moral de la obra vuelven Louise Haywood ("El fracaso amatorio del Arcipreste: el *Libro de buen amor* como "Arte de no amar (ni ser amado)",2011) y Carmen Parrilla ("Instruyendo a las dueñas en el Libro de buen amor", 2008). La polisemia de la obra y la alternancia de tonos moralizantes y eróticos (puesta de manifiesto por Juan Paredes, "Que los cuerpos alegre e a las almas preste. Teoría y praxis en el *Libro de Buen Amor*", 2004), hace

que parte de la crítica proponga la ambigüedad voluntaria como clave de su significado, tal como defendió Jacques Joset en sus *Nuevas investigaciones sobre el «Libro de buen amor»* (1988). En este sentido, es de gran interés aclarar el sentido de "buen amor como realiza Vicente Reynal en *El buen amor del Arcipreste y sus buenas razones* (1982). La consideración del *Libro* como cancionero la vuelve a proponer Juan Carlos Conde ('De cantares un librete': de nuevo sobre el *Libro de buen amor* como cancionero", 2010). Bienvenido Morros destaca las preocupaciones artísticas y poéticas del Arcipreste ("El *Libro de buen amor* como una poética, 2002).

El estilo de Juan Ruiz puede ampliarse desde Anthony N. Zahareas (*The art of Juan Ruiz*, 1965) y Manuel Alvar (1988). Los problemas de la métrica de la obra cabe abordarlos desde el artículo de Juan Carlos Bayo, "La versificación del Arcipreste, toda problemas " (2005). La transmisión de la obra ha de estudiarde desde el imprescindible artículo de Germán Orduna, "El *Libro de buen amor* y el Libro del Arcipreste" (1988).

Por último, contamos con numerosas obras de conjunto sobre el *Libro* de las que destacan *El "Libro de buen amor": texto y contextos* (2008) y los tres congresos internacionales que se le han dedicado en Alcalá La Real a *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el "Libro de Buen Amor"* (2004, 2008, 2011). A ellos hay que añadir la página de autor que le dedica la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:

– http://www.cervantesvirtual.com/portales/arcipreste_de_hita/

3.2. Ediciones

A. Poemas en cuaderna vía del XIII

De las varias ediciones del *Libro de Alexandre* es de gran valor introductorio y pedagógico la edición de Jesús Cañas Murillo (Madrid, Cátedra, 1995, 2ª ed.). A ella cabe añadir dos ediciones de alto valor filológico:

– ed. Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2010.
– ed Juan Casas Rigall. Madrid: Real Academia Española – Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2014. Actualiza y reelabora su excelente edición anterior de Madrid, Castalia, 2007.

El *Libro de Apolonio* cuenta con la edición *maior* de Manuel Alvar (Madrid, Fundación Juan March-Castalia, 1976, 3 vols.), cuyo texto fue difundido en una edición de bolsillo (Barcelona, Planeta, 1984). También contamos con una digna y asequible edición de Carmen Monedero (Madrid, Castalia, 1987).

La obra completa de Gonzalo de Berceo ha sido recogida con rigurosidad filológica en dos ocasiones:

– *Obras completas,* ed. Brian Dutton, Londres, Tamesis Book, 1967-84, 5 vols.
– *Obra completa*, ed. coord. por Isabel Uría, Madrid, Gobierno de La Rioja-Espasa Calpe, 1992. (*Vida de san Millán de la Cogolla* ed. B. Dutton, *Vida de santo Domingo de Silos* ed. A. Ruffinatto, *Poema de Santa Oria* I. Uría, *Martirio de San Lorenzo* ed. P. Tesauro, *Los milagros de Nuestra Señora* ed. C. García Turza, *El duelo de la Virgen* ed. G. Orduna, *Loores de Nuestra Señora* ed. N. Salvador Miguel, *Del sacrificio de la Misa* ed. P. Cátedra, *Los signos del juicio final* ed. M. Garcia, *Himnos* ed. M. Garcia). Contamos con acceso on line a esta edición:
    · http://www.vallenajerilla.com/berceo/espasacalpe/principal.htm

También contamos con una edición facsímil del manuscrito F de gran valor documental: *Poemas*, Vitoria, RAE, 1983. Ed. facsímil ms. F.

El acceso a obras sueltas berceanas puede hacerse desde diferentes ediciones de rigor filológico, entre las que destacan:

– Hagiografías:
    · Dutton, B., *La 'Vida de San Millán de la Cogolla' de Gonzalo de Berceo. Estudio y edición crítica.* Londres, Tamesis Book (2ª ed.), 1984. Es el primer volumen de sus *Obras completas* de Berceo.
    · I. Uría Maqua, *El Poema de Santa Oria de Gonzalo de Berceo*, Logroño, IER, 1976.
    · *Vida de Santo Domingo de Silos. Poema de Santa Oria*, ed. A. Ruffinatto, Madrid, Espasa Calpe, 1992.
– *Milagros de Nuestra Señora:*
    · Ed. J. M. Rozas. Barcelona, Plaza-Janés, 1986. (reed. en Madrid, Ediciones Libertarias, 1999).
    · Ed. F. Baños Vallejo, Barcelona, Crítica, 1997. Actualizada en la Biblioteca Clásica de la RAE (Madrid: Real Academia Española – Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011).
    · Ed. V. Beltrán, Barcelona, De Bolsillo-Área, 2002.
– Otros poemas berceanos:
    · *Signos que aparecerán antes del juicio final. Duelo de la Virgen. Martirio de san Lorenzo*, ed. A. M. Ramoneda, Madrid, Castalia, 1980.

El *Poema de Fernán González* puede leerse en la clásica edición de Vicente Zamora Vicente (Madrid, Espasa Calpe, 1946) o en las ediciones recientes de Itziar López Guil: *Libro de Fernán González*, CSIC, 2001 (edición maior; edición minor en Madrid, Biblioteca Nueva, 2001). Contamos también con una edición facsímil con estudios:

– *Poema de Fernán González*, Burgos, Ayuntamiento, 1989. Ed. facsímil y estudios de J. M. Peña San Martín, J. Fradejas Lebrero (literario), G. Martínez Díez (histórico), C. Hernández Alonso (lingüístico) y J. M. Ruiz Asencio (paleográfico).

B. Poemas en cuaderna vía del XIV

A falta de edición mejor, la *Vida de San Ildefonso* puede leerse en la edición de J. K. Walsh, "*La Vida de San Alifonso por metros (ca. 1302)*"¸ *Romance Philology* núm. extraordinario (1992-1993). Del *Libro de miseria d'omne* contamos con una excelente monografía que lo estudia y edita: J. E. Connolly, *Translation and Poetization in the "Quaderna Via". Study and Edition of the "Libro de miseria d´omne",* Madison, HSMS, 1986.

El *Rimado de Palacio* ha sido editado con rigor filológico en varias ocasiones. Destacamos las siguientes ediciones:

– *Libro de poemas o Rimado de Palacio*, ed. Michel Garcia, Madrid, Gredos, 1978.

– *Rimado de Palacio*, ed. Germán Orduna, Madrid, Castalia, 1987.

– *Rimado de palacio*, ed. Hugo O. Bizzarri. Madrid: Real Academia Española – Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2012.

Las obras menores de cuaderna vía pueden leerse en la antología *Poesía Española 1. Edad Media: Juglaría, clerecía y romancero*, ed. Fernando Gómez Redondo, Barcelona, Crítica, 1996.

C. El *Libro de Buen amor*, de Juan Ruiz

Del *Libro de buen* amor contamos con la edición facsímil de sus tres códices:

– Ms. G : Madrid, Real Academia Española, 1974.

– Ms. S : César Real de la Riva (ed.), Madrid, Edilán, 1975, 2 vols.

– Ms. T : Manuel Criado de Val (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1977, vol. II.

De las numerosas ediciones críticas de la obra seleccionamos las que siguen por su valor filológico o pedagógico:

– Ed. J. Corominas, Madrid, Gredos, 1967.

– Ed. G. B. Gybbon-Monnypenny, Madrid, Castalia, 1988.

– *Libro del Arcipreste'. También llamado 'Libro del Buen Amor'*, ed. A. N. Zahareas y T. MacCallum, Madison, HSMS, 1989.
– Ed. J. Joset, Madrid, Taurus, 1990 (1ª ed. Espasa Calpe, 1974).
– Ed. A. Blecua, Madrid, Cátedra, 1992 (reimpr., revisada por M. Freixas, Barcelona, Crítica, 2001).
– Ed. J. Cañas Murillo y F. J. Grande Quejigo, Barcelona, Área-De Bolsillo, 2002.

D. Otras obras de clerecía

Los debates en pareados del XIII pueden leerse en la monografía de Enzo Franchini, *Los debates literarios en la Edad Media*, Madrid, Laberinto, 2001, o en la tradicional edición de *Textos medievales españoles. Ediciones críticas y estudios*. Ed. R. Menéndez Pidal. Madrid, Espasa-Calpe, 1976.

Las hagiografías en pareados son accesibles desde las diversas ediciones que les dedicó Manuel Alvar:

– *Libro de la infancia y muerte de Jesús*, ed. y est. de Manuel Alvar. Madrid, CSIC, 1965.
– *Poemas hagiográficos de carácter juglaresco, e*d. M. Alvar. Madrid, Alcalá, 1967.
– M. Alvar*, Vida de Santa María Egipciaca. Estudios, vocabulario y edición de los textos*, Madrid, CSIC, 1972-1973.

El *Poema de Alfonso Onceno* de Rodrigo Yáñez cuenta con las ediciones de Yo Ten Cate, (Madrid, CSIC, 1956) y de Juan Victorio (Madrid, Cátedra, 1991).

La poesía aljamiada menor puede leerse en la antología *Poesía Española 1. Edad Media: Juglaría, clerecía y romancero*, ed. Fernando Gómez Redondo, Barcelona, Crítica, 1996. Del *Poema de Yúçuf* contamos con las ediciones de R. Menéndez Pidal (*Textos medievales españoles*, Madrid, Espasa Calpe, 1976) y de W. W. Johnson, *Poema de Yuçuf. A transcription and comparison of the extant manuscripts*, Valencia, Gráficas Soler- Missisipi University, 1974. Las *Coplas de Yosef* tienen una edición actual que ofrece un completo estudio de la obra: *Las Coplas de Yosef. Entre la Biblia y el Midrash en la poesía judeoespañola*, ed. Luis M. Girón-Negrón y Laura Minervini, Madrid, Gredos, 2006. Los *Proverbios morales* de don Sem Tob de Carrión pueden leerse en las ediciones de S. Shepard (Madrid, Castalia, 1986) o la de Paloma Díaz-Mas y Carlos Mota (Madrid, Cátedra, 1998).

TEMA IV
LA POESÍA DEL SIGLO XV

1. LA POESÍA DE CANCIONERO

1.1. La poesía cortés en la Península Ibérica

A. La poesía cortés o trovadoresca

La poesía cortés o trovadoresca es la primera manifestación poética culta en lengua romance. Nace al filo del siglo XII en Provenza, siendo Guillermo de Poitiers (1071-1126), duque de Aquitania, uno de sus primeros cultivadores. Su originalidad proviene del hecho de ser la primera manifestación culta en romance capaz de transmitir de forma artística unos sentimientos dirigidos a un público culto. Este público era un público nobiliario, de ahí la utilización de una lengua romance, el provenzal (o langue d'oc). Sus creadores eran los trovadores quienes componían la música y la letra de sus composiciones difundidas posterioremnte por juglares líricos (generalmente diferentes a los juglares que difundían la épica).

Su temática tenía dos vertientes fundamentales: el amor cortés o *fin'amor* y la poesía política de circunstancias. La temática amorosa se desarrollaba sobre todo en la *cansó* (canción) y la política en el *planh* (endecha o elegía) y en el *sirventés* (sátira).

El amor cortés terminó siendo el código social de expresión del amor en todo el Occidente europeo. Su esquema de servicio de amores será el modelo fundamental de la psicología amorosa occidental hasta que sea sustituido por la subjetividad del Romanticismo. En esta concepción amorosa los enamorados siempre son de condición aristocrática, nobles. El caballero muestra una voluntaria sumisión total a su dama. La relación entre los enamorados transpone al amor las relaciones sociales del feudalismo. Por ello el amor se entiende como servicio de amores, esto es, como una relación de vasallaje entre el enamorado (el vasallo) y su señora (a quien en provenzal se denomina *midons*, mi señor). Esta poesía de corte es pública y es extraconyugal. Por ello, la dama no puede ser nombrada y el poeta oculta su nombre por una palabra clave (*senhal*) o seudónimo poético. Tampoco puede la

amada mostrar una correspondencia pública a su enamorado, ya que iría en contra de su honor. Literariamente esta circunstancia social se muestra en el tópico de la *belle dame sans merci*, esto es, en una amada que es es siempre distante, admirable y admirada al ser contemplada en público, un compendio de perfecciones físicas y morales que nunca corresponde públicamente al amor del poeta. Al no poder ser públicamente correspondido el fruto del amor para el trovador siempre será el "sufrimiento gozoso", esto es, un penar de amores que a la vez mortifica y da vida a quien lo padece. Esta satisfacción viene dada porque el estado amoroso se concibe como una especie de estado de gracia que ennoblece a quien lo practica, por lo que se ha llegado a habla de platonismo amoroso y en el terreno literario llegará a desarrollar una *religio amoris.*

Los elementos anteriores se mantendrán, con ciertos cambios, hasta el Romanticismo. Sin embargo, las convenciones más ligadas a la sociedad medieval y a la ideología feudal, como la progresión de estados del enamorado, serán propias de esta poesía de trovadores e irán perdiéndose en la adaptación de este tronco común en las distintas literaturas occidentales. Si en la poesía trovadoresca occitana el trovador ha de pasar por un progreso de amores que van del estado de *fenhedor* (suspirante) a *precador* (suplicante), *entendedor* (oyente) y *adrut* (amante), en la poesía castellana quedarán rastros de estos estados pero no se trazará esta progresión de amores de la manera sistemática y codificada provenzal. Tampoco se tratará de manera sistemática en castellano el motivo del marido celoso (*gilos*), propio de la poesía occitana.

Esta poesía trovadoresca provenzal, nacida en Aquitania, se extendió por Francia, Inglaterra e Italia (norte de la península y Sicilia). También llegó a ser cultivada en alemán (los *minnesängers*) y pasó a la Península Ibérica.

La poesía trovadoresca en España tuvo una doble manifestación en provenzal y en gallego-portugués. La presencia de la poesía provenzal en las cortes españolas se dio directamente en la corona de Aragón, que adoptó el provenzal como lengua poética hasta el siglo XV. La Corte de Alfonso II (desde 1166), bisnieto de Guillermo de Aquitania, rey de Aragón y conde de Provenza, fue fundamental en su desarrollo. Por ello, la corona de Aragón aportó un conjunto destacable de trovadores a la literatura provenzal como Guillem de Berdegà (1138/c. 1196), Guillem de Cabestany (c. 1212), y Cerverí de Girona (doc. 1259-1285). También, en los momentos finales de la poesía trovadoresca intentó el reino de Aragón mantener su vigencia con el Consistorio de Barcelona (1393).

Hubo una importante presencia de trovadores provenzales en Galicia y en Castilla. Destacaron por la presencia francesa promovida por las reinas consortes las cortes castellanas de Alfonso VIII y Alfonso X. Esta presencia provenzal en Castilla favoreció que España fuese tema poético en, al menos, setenta poetas provenzales, al tiempo que se documenta la estancia en los reinos peninsulares (excluido el de Aragón) de más de veinticinco trovadores. Junto a las cortes, el Camino de Santiago sirvió de eje para la difusión de la poesía europea, tanto la épica francesa como la lírica trovadoresca.

En la corte portuguesa se estableció desde sus inicios una fuerte relación con Francia, desde la entrega del condado portucalense a Enrique de Borgoña y la posterior independencia como reino con su hijo Alfonso Henriquez (1139). Estas relaciones favorecieron el asentamiento en el naciente Portugal de numerosos caballeros, monjes, clérigos, y trovadores de procedencia francesa que, junto a la influencia del Camino de Santiago, propiciaron que se aclimatase la poesía trovadoresca con características propias y en su propia lengua, el gallego-portugués, que serviría de lengua poética también en Castilla hasta finales del siglo XIV.

B. La poesía gallego-portuguesa

Nacida del tronco románico que utiliza la poesía provenzal como modelo, la poesía gallego-portuguesa fue una koiné poética que afectó a todo el centro y oeste peninsulares. Los reinos de León, Castilla, y Portugal utilizarán la lengua gallego-portuguesa y las convenciones de su lírica cortesana como forma propia. Esta asunción del modelo galaico-portugués por parte de los poetas cortesanos peninsulares la destacó el Marqués de Santilla en su *Prohemio-Carta*, primera historia de nuestra poesía, en el siglo XV:[24]

> E después fallaron esta arte que mayor se llama e el arte común –creo- en los Reynos de Gallizia e de Portogal, donde no es de dubdar quel exerçiçio destas sçiençias más que en ningunas otras regiones e prouinçias de España se acostunbró en tanto grado que non ha mucho tiempo qualesquier dezidores e trobadores destas partes, agora fuessen castellanos, andaluzes o de la Extremadura, todas sus obras conponían en lengua gallega o portuguesa.

Esta producción poética se conserva en tres principales cancioneros:

[24] Los textos de las artes cancioneriles se toman de *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, ed. Fco. López Estrada, Madrid, Taurus, 1984.

- El *Cancioneiro da Ajuda*, compilado posiblemente hacia 1280, se conserva en un manuscrito del siglo XIV en la Biblioteca Real del Palacio de Ajuda. Solo contiene cantigas d'amor.
- Dos cancioneros de copia tardía parecen reproducir el *Livro das Cantigas* que Pedro de Barcelos lega a su sobrino Alfonso XI de Castilla en el siglo XIV. Se trata del *Cancioneiro de la Biblioteca Nacional* (antiguo *Cancionerio Colocci-Brancuti*) y del *Cancionerio de la Biblioteca Vaticana*. El *Cancioneiro de la Biblioteca Nacional* es un manuscrito del XVI que contiene 1567 composiciones de todos los géneros de la poesía gallego-portuguesa. Hoy se conserva en la Biblioteca Nacional de Lisboa. Incluye un fragmentario *Arte de Trovar* que muestra los principales conceptos de la poética a la que responde la poesía gallego-portuguesa. El *Cancionerio de la Biblioteca Vaticana*, también es un códice del XVI conservado en la biblioteca que le da nombre. Incluye 1205 cantigas.

A estos tres cancioneros de la lírica profana, hay que añadirles el cancionero fundamental de la lírica sacra gallego-portuguesa, compilado por Alfonso X con el título de *Cantigas de Santa María*, que incluye 420 composiciones y se conserva en cuatro códices procedentes de la corte alfonsí. De ellos destaca el códice de la Biblioteca de El Escorial (códice J.b.2) por su ilustración con 40 miniaturas y su notación musical. En este sentido, también conservan notación musical los recientes pergaminos descubiertos con cantigas de Martín Codax (*el Pergamino Vindel*, de finales del siglo XIII, conservado en la Biblioteca y Museo Morgan de Nueva York) y del rey don Denís (*Pergamino Sharrer*, de principios del XIV, conservado en el Archivo Nacional de la Torre do Tombo, de Lisboa.)

La poesía gallego-portuguesa, tiene, según la crítica, cuatro periodos creativos:

1. Periodo de formación anterior a 1200. Es la etapa de penetración de la poesía provenzal y su progresiva asimilación en gallego-portugués a partir de la primera composición conservada de hacia 1189.
2. Periodo de florecimiento. El gran periodo de la producción gallego portuguesa en el que la crítica señala varias épocas evolutivas. La etapa prealfonsí (hasta 1245) es la etapa de desarrollo de los tres géneros principales de la poesía gallego portuguesa. La etapa alfonsí (1245-1280) muestra una intensa producción en las cortes de Alfonso X y Sancho IV de Castilla, y de Alfonso III de Portugal; sería el periodo de madurez de la poesía gallego-portuguesa y es el modelo canónico de su concepción poética. La etapa dionisíaca (1280-1300)

marca la mayor evolución artística de la poesía cortesana y el inicio del agotamiento de sus modelos estéticos. La etapa postdionisíaca (hasta 1350) muesta el inicio de una periodo de estancamiento creativo, en el que la poesía gallego-portuguesa no es sustituida por otros modelos.

3. Periodo de decadencia desde 1350. La decadencia iniciada en el perido postdionisíaco unida a los enfrentamientos entre Castilla y Portugal de la segunda mitad del XIV hacen que la poesía gallego-portuguesa vaya siendo sustituida por una naciente poesía cortesana castellana que será recogida en el *Cancionero de Baena*.

Al igual que en la poesía trovadoresca la poesía gallego-portuguesa es creada por unos autores cultos y nobles, los trovadores, y difundida por músicos profesionales que cantan estas canciones y que reciben el nombre de segreles (equivalentes a los juglares líricos occitanos). Los trovadores gallego-portugueses se agrupan en diversas generaciones, entre las que sobresalen:

– Una primera generación histórica, ca.1196, en la que destacan Meendinho y Pero Meogo.
– Una generación intermedia (siglo XIII), con poetas como Pero da Ponte, Pero Garcia Burgalés, Martin Codax y Martin Soares.
– Una generación entre dos siglos (1280-1350) encabezada por Don Dinis, rey de Portugal, y seguida por Joan Zorro, Pedro de Barcelos y Arias Nunes.

Mención individualizada merece la labor poética de Alfonso X. Bajo su dirección, y con una aportación directa de más de cien cantigas, se compila el cancionero religioso de la poesía gallego-portuguesa, las *Cantigas de Santa María*, que servirá de modelo poético a la naciente poesía castellana por su prestigio temático y cortesano. Además, conocemos una importante aportación de Alfonso X a la poesía profana, en la que escribió en todos sus géneros. Así mismo su corte y su impulso cultural sirvieron de modelo canónico a la poesía cortesana gallego-portuguesa de su época y de épocas posteriores.

Para terminar esta breve síntesis de la poesía gallego-portuguesa solo queda por reseñar sus principales géneros poéticos. En primer lugar contamos con una poesía amorosa cortesana. En ella se dan dos géneros diferentes las c*antigas d'amor* y las *cantigas d'amigo*. Estas últimas ya hemos visto que eran poemas semifolclóricos de queja femenina y simbolismo del paisaje. Las *cantigas d'amor* son poesía culta, realizada a la manera provenzal, ya que se basan en el género de la cansó. En su tratamiento

se advierte una simplificación abstracta del amor cortés (en la que se prescinde del complejo sistema de progresión del amante según los grados del servicio de amores) y se incluye el motivo de la coita amorosa (pena de amores del amador coitado, apenado). Métricamente estas composiciones suelen tener la estructura de cantiga de maestría (cuatro estrofas de siete versos octosílabos o decasílabos).

Además de la poesía amorosa hay una poesía cortesana de circunstancias en las que dominan las *Cantigas d'escarnho e mal dizer* y las *Tenções*. Las *d'escarnho e mal dizer* son poesías de circunstancias y sátira. Derivadas del *sirventés* provenzal, son hirientes y ofensivas en el desarrollo de sus temas y, aunque no respetan los cancioneros con rigor su diferencia al clasificarlas, teóricamente las cantigas d'escarnho ocultan sus insultos bajo palabras encubiertas frente a las de mal dizer que ofenden e insultan directamente. La *tensó* es un diálogo poético con interacción poética entre dos trovadores, ya que ambos entablan un enfrentamiento argumentativo o satírico en una cantiga dialogada con la misma métrica. Tiene la variante del *partimen*, en la que el enfrentamiento es juego argumentativo para que lo resuelva un jurado imparcial.

La poesía religiosa se compila en las *Cantigas de Santa María,* que contiene 418 cantigas, más una introducción en homenaje a Don Alfonso y un prólogo. Las cantigas son de loor o de milagro, según tengan o no materia narrativa de una leyenda mariana (milagro). Fundamentalmente la colección deriva de fuentes escritas para su materia narrativa (colecciones de milagros latinos), aunque hay alguna fuente romance en sus narraciones y la aplicación de la lírica profana gallego-portuguesa en la cantigas de loa mariana. La colección muestra la unidad y la variedad propias del reflejo de la liturgia mariana y de las devociones populares del siglo XIII. Su importancia cultural fue básica pues estas composiciones se proyectaron como modelos métricos y musicales por el prestigio del cancionero real.

1.2. Los cancioneros castellanos

A. Concepto y conservación de la poesía cancioneril

La poesía cancioneril es la poesía culta castellana, poesía de corte y nobiliaria, que tiene como origen remoto el tronco de la poesía provenzal y deriva directamente de la poesía gallego-portuguesa que en la segunda mitad del siglo XIV va castellanizando el gallego-portugués hasta su sustitución completa por el castellano. Se denomina poesía cancioneril o poesía de cancionero porque se nos ha transmitido a través de estas compilaciones poéticas, los cancioneros.

¿Qué es un cancionero? Los cancioneros son manuscritos (y posteriormente también libros impresos) que recogen entre sus composiciones de forma mayoritaria poemas, bien sean canciones u otro tipo de poesías para ser leídas o recitadas. Por su tradición trovadoresca han mantenido a la canción como origen de su nombre, aunque su contenido es más poético que estrictamente musical (lo que no impide que existan cancioneros musicales formados solo por canciones). De esta definición se derivan tres conceptos fundamentales para conocer cómo los cancioneros nos han transmitido la poesía cortesana castellana culta desde finales del XIV hasta bien entrado el XVI. En primer lugar, los cancioneros son antologías, esto es, una colección de textos sin unidad ni exhaustividad. No recogen toda la producción de una época ni a todos sus autores. En segundo lugar, los cancioneros se caracterizan por su variedad. Salvo escasos cancioneros monográficos, en los cancioneros se mezclan autores, géneros, temas… Incluso en ellos conviven a veces poetas de lugares muy distintos y de épocas diferentes. La razón de esta variedad viene dada por la tercera de las características de los cancioneros: su selección. Los criterios de antología y de variedad de cada cancionero vienen dados por los gustos y conocimientos de sus compiladores. Cada compilador impone unos criterios diferentes, de manera que toda la poesía transmitida por los cancioneros está filtrada por los criterios de selección que tuvieron sus recolectores.

¿Cómo se confeccionaban los cancioneros? Suelen partir de un núcleo inicial previo a la compilación, que puede ser la obra de un poeta, una obra destacada o un cancionero previo inicial. Por ello, el *Cancionero de Baena* comienza con las poesías de Alfonso Álvarez de Villasandino que son las más numerosas; muchos cancioneros del XV comienza con los poemas de Fernán Pérez de Guzmán (especialmente con sus *Setecientas*), a finales del siglo se empezaban con obras como las *Coplas de Vita Cristi* de Mendoza, las *Coplas a la muerte de su padre* de Marique, etc. Este núcleo inicial se ampliaba con un conjunto de poesía de acarreo que solía mostrar los gustos dominantes en el ambiente cortesano del compilador (éste recogería la poesía que conocía y que sabía que gustaba en su ambiente nobiliario). Solía cerrarse el cancionero con la inclusión de la poesía del propio compilador, como hace Juan Alfonso de Baena en su cancionero o como pudo hacer Hugo de Urríes en el *Cancionero de Herberay des Essarts.*

Actualmente se conservan más de cuatrocientos cancioneros con poesías del siglo XV. Esta selva de códices se complica porque muchos de ellos han recibido nombres distintos según los diferentes críticos que los han estudiado y contamos con diferentes copias que no siempre coinciden. Valga un ejemplo: El *Cancionero*

de Barrantes también ha sido denominado *Cancionero de Guadalupe* y contamos con cinco copias diferentes de él. ¿Cómo referirnos de manera unívoca a este cancionero y a sus copias? Brian Dutton elaboró un *Catálogo-Índice de la poesía cancioneril del siglo XV* en el que diseña un sistema unívoco para referirse a los cancioneros y poemas. A cada copia manuscrita de cancionero la designa con dos letras y un número. Las letras hacen referencia a la ciudad y a la biblioteca en la que se conservan, el número a los diferentes manuscritos que de esa biblioteca se reseñan en su catálogo. Así, las cinco copias de las que disponemos del *Cancionero de Barrantes* reciben las siguientes claves según el sistema de Dutton:

– MM1, copia conservada en Palma de Mallorca (M) Biblioteca March (M), reseñada como la primera obra de esa biblioteca en el catálogo.
– MN55, copia conservada en Madrid (M) en la Biblioteca Nacional (N), reseñada como la obra 55 de esa biblioteca en el catálogo.
– MR2, copia conservada en Madrid (M) en la Real Academia Española (R), reseñada como la obra 2 de esa biblioteca en el catálogo.
– MR3, copia conservada en Madrid (M) en la Real Academia Española (R), reseñada como la obra 3 de esa biblioteca en el catálogo.
– ZZ3, copia conocida conservada en un lugar desconocido (Z) y en una biblioteca no localizada (Z), reseñada como la obra 3 de localización desconocida en el catálogo.

Cuando el cancionero es impreso el sistema de Brian Dutton es diferente, pues comienza con dos números en arábigo que son las últimas cifras del año de su impresión y dos letras que resumen su título. Así, 11CG se referie a la primera edición del *Cancionero General* de Hernado del Castillo publicado en Valencia en 1511 y 96JE al *Cancionero de Juan del Enzina* publicado en 1496.

B. Tipos de cancioneros

Los cancioneros conservados responden a varios tipos. Al hilo de su explicación, reseñaremos los principales cancioneros.

1. *Cancioneros de Corte.* Inicialmente tenemos los llamados cancioneros de corte en los que el compilador ha recogido la poesía que circula y que triunfa en las cortes reales del XV. El más importante de ellos es el primer cancionero conservado: el *Cancionero de Baena*. Esta compilación la realizó Juan Alfonso de Baena (muerto en 1435) para el rey Juan II de Castilla. Debió realizarse hacia 1425-1430

y recoge muy selectivamente la producción poética de los reyes trastámara: Enrique II (1369-2379), Juan I (1379-1390), Enrique III (1390-1406) y primeros años de la corte de Juan II (1406-1454). Se conserva en la Biblioteca Nacional de París (PN1 según el *Catálogo* de Dutton). Esta copia tiene adiciones posteriores, como las *Coplas* de Manrique.

La producción poética de esta corte de Juan II en su momento de madurez la testimonia el *Cancionero de Palacio* (SA7), conservado en la Biblioteca Universitaria de Salamanca, aunque en él faltan las obras mayores de Mena, Santillana o Gómez Manrique. Esta compilación se amplía con materiales aragoneses de las cortes trastámaras de Navarra y Aragón. Fue compilado hacia 1440.

La poesía de las cortes trastámara en Navarra (Juan II de Navarra y Aragón) y Alfonso V el Magnánimo de Aragón, además de su parcial incorporación al *Cancionero de Palacio*, se recoge en el *Cancionero de Herberay* y en el *Cancionero de Estúñiga*. El *Cancionero de Herberay* (LB2), conservado en la British Library de Londres, fue compilado posiblemente por Hugo de Urríes hacia 1462 y recoge la producción de la corte navarra del rey consorte Juan II (futuro rey de Aragón y padre de Fernando el Católico). El *Cancionero de Estúñiga* (MN54) recoge la amplia producción poética de la corte de Alfonso el Magnánimo en Nápoles y está emparentado con los cancioneros de *Roma* (RC1) y la *Marciana* (Venecia, VM1). Se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid en un códice muy lujoso. Fue compilado entre 1460 y 1463.

2. *Cancioneros misceláneos o de recolectores.* Junto a estos amplios cancioneros que recogen con cierta amplitud las producciones que circulaban en las cortes reales, tenemos un conjunto de cancioneros que muestran los gustos de diferentes recolectores que copian la poesía que conocen y que les gusta. Esta poesía está vinculada a circuitos creativos menores, como pueden ser cortes nobiliarias, o bien representa solo parcialmente la poesía de la corte real. La división política del reinado de Enrique IV (1454-1474) y de los comienzos del reinado de los Reyes Católicos explica que de ellos no quede un cancionero de corte. Sin embargo, diversos cancioneros de recolectores posteriores nos permiten conocer los gustos poéticos del reinado de Enrique IV y de los Reyes Católicos (1474-1517). De este periodo contamos estos principales cancioneros misceláneos:

- *Cancionero de Juan Fernández de Ixar* (tambi*én denominado Cancionero de Híjar o Ixar*, MN6), compilado entre 1453 y 1470, se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid.

– *Cancionero de Pero Guillén de Segovia* (MN19)*,* conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, puede recoger la producción de la corte del arzobispo de Toledo Alfonso Carrillo de Acuña (1410-1482) en la que también compuso el poeta Gómez Manrique.
– *Cancioneros de París,* actualmente se conservan seis cancioneros castellanos en la Biblioteca Nacional de París, compilados en la segunda mitad del XV, desde los más tempranos PN9, PN10, PN12 y PN8, a los más tardíos PN5 y PN6.
– *Cancionero de Oñate-Castañeda (HH1)*, posiblemente compilado por Pedro de Escavias antes de 1485, se conserva en la Universidad de Harvard.
– El *Cancionero de Londres* (también llamado *Cancionero de Mayans, Cancionero de Rennert o Cancionero del British Museum,* LB1), compilado hacia 1500, que puede ser testimonio parcial del cancionero de corte de los Reyes Católicos.

Por su parte, la poesía del reinado de Juan II también aparece recogida en el temprano *Cancionero de Gallardo* (o *Cancionero de san Román*, MH1), conservado en la Real Academia de la Historia en Madrid y compilado hacia 1454. En cuanto a los gustos poéticos de la plenitud del Reinado de los Reyes Católicos los cancioneros de recolectores se complementan con los cancioneros musicales y, sobre todo, con el impreso *Cancionero General* de 1511.

3. *Cancioneros musicales.* Los cancioneros conservados suelen transmitir exclusivamente los textos poéticos, aunque más de un tercio de ellos sean composiciones con soporte musical (canciones, villancicos, romances, etc.). Solo unos cuantos de ellos nos han trasladado de forma manuscrita las anotaciones de su música junto a su texto. Estos son los llamados cancioneros musicales entre los que destacan:

– *Cancionero musical de la Colombina* (SV1), conservado en la Biblioteca Colombina de la Catedral de Sevilla, incluye 95 piezas musicales. Fue compilado hacia 1495, antes que el *Cancionero musical de Palacio*.
– *Cancionero musical del Palacio* (MP4), conservado en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, testimonia 460 piezas del repertorio de capilla de los Reyes Católicos. Fue compilado entre 1490 y 1520.
– *Cancionero de la catedral de Segovia* (SG1), conservado en la Catedral de Segovia, contiene 190 composiciones musicales.

4. *Cancioneros impresos*. El desarrollo de la imprenta hizo que la poesía cortesana pronto fuese acogida por las letras de molde. Las *Trobes en lahors de la Verge María*,

impreso en Valencia en 1474, fue el primer libro literario dado a la imprenta, y es un cancionero mariano de cuarenta y cinco poemas en valenciano (40), castellano (4) e italiano (1). Tras ello, será Juan del Encina el primer poeta cancioneril en acogerse a la difusión impresa con su *Cancionero de Juan del Encina* impreso en Salamanca en 1496 (96JE) con nuevas ediciones y ampliaciones en Sevilla (1501), en Burgos (1505), Salamanca (1507 y 1509,) y Zaragoza (1512 y 1516). También imprimirán su *Cancionero* fray Ambrosio Montesino (Toledo 1508 y 1520) y Manuel Jiménez de Urrea en 1513 (Logroño; nueva edición en Toledo, 1516)).

Pero sin lugar a dudas el más importante cancionero impreso será el *Cancionero General* publicado por Hernando del Castillo en 1511 en Valencia (11CG). Este cancionero significó el éxito y la muerte de la poesía cortesana. Significó su éxito pues esta recopilación difunde por todo el ámbito hispánico la poesía escrita en las cortes de Enrique IV y los Reyes Católicos que su editor fue recogiendo desde 1490. Significa su muerte porque al difundirse fuera del ámbito cerrado de la corte donde se crea y donde se difunde de manera interactiva entre poetas y receptores, la poesía pierde su carácter cincunstancial y funcional y deja de ser una realidad cultural viva y colectiva para ser objeto de una recepción privada e individual. La obra se estructura en nueve apartados genéricos o temáticos: obras de devoción y moralidad; obras de poetas diversos; canciones; invenciones y letras de justadores; motes y sus glosas, villancicos, preguntas y respuestas, obras menudas; y obras de burlas. De su éxito dan cuenta sus ediciones que muestran la progresiva decadencia de la poesía cancioneril a lo largo del siglo XVI: tras un éxito inicial marcado por las sucesivas ediciones de *1511, 1514, 1517 y, 1520,* el cancionero se espacia en sus ediciones coetáneas a la obra de Garcilaso en *1527, 1535, y 1540.* Producida la revolución italianista el *Cancionero general* solo pervivirá en las ediciones de 1557 y 1573.

Fruto del éxito del cancionero general se imprimirán diversos cancioneros a lo largo del siglo XVI. El principal de ellos es el *Cancioneiro Geral* de García de Resende publicado en Lisboa en 1516. Recoge en él la lírica cancioneril en portugués y castellano que circula por las cortes de Portugal. Junto a él hay diversos cancioneros desprendidos de diversas secciones del *Cancionero General* como son el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (Valencia, 1519), el *Dechado de Galanes* (1520) o el *Espejo de Enamorados* (entre 1527 y 1539). A ellos hay que añadir otros cancioneros impresos como el pliego suelto *Muchas maneras de coplas y villancicos con el juicio de Juan del Enzina* (c. 1511-1515) y el *Cancionero de Upsala*, cancionero musical publicado en Venecia en 1556.

5. *Cancioneros de autor*. Estos cancioneros recogen, en ocasiones bajo la directa atención del autor su obra total o parte de sus producciones. Destacan en este apartado los cuidados *Cancionero del Marqués de Santillana* (conservado entre otros en el ms. 2655 de la Biblioteca de Salamanca, SA8) y el *Cancionero de Gómez Manrique* (conservado entre otros en el ms. 1250 de la Biblioteca de Palacio, MP3). Más descuidido se advierte en otros cancioneros de autor en los que el poeta no tiene participación más directa como son el *Cancionero de Fernán Pérez de Guzmán* (conservado entre otros en un ms. de la Hispanic Society of America de Nueva York, NH4), el *Cancionero de Juan Álvarez Gato* (conservado en la Real Academia de la Historia, MH2), el *Cancionero de fray Íñigo de Mendoza* (conservado en el Monasterio del Escorial, EM6) o el *Cancionero de Garci Sánchez de Badajoz* (conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, MN14). A ellos hay que añadir los cancioneros impresos de Juan del Encina, de fray Ambrosio de Montesino y de Pedro Manuel Jiménez de Urea, ya mencionados.

C. Etapas de la poesía cancioneril

En la poesía cancioneril la crítica ha señalado la existencia de un largo periodo de gestación a lo largo del siglo XIV y de cuatro etapas evolutivas. A partir de 1350 se va produciendo un proceso de castellanización de la poesía gallego-portuguesa que termina escribiéndose totalmente en castellano a finales del siglo.

Una vez plenamente castellanizada la poesía cortesana, se señalan cuatro etapas evolutivas en la poesía cancioneril:

1. *Etapa inicial*. Ocuparía de 1375 a 1425, producción recogida en el *Cancionero de Baena*. La poesía de este periodo se caracteriza por un intenso influjo de la poesía gallego-portuguesa y por la fijación inicial de la poética cancioneril castellana (ya diferenciada de su origen gallego-portugués). Es la época de los poetas del *Cancionero de* Baena, cuya poesía triunfa en las cortes de Enrique II, Juan I, Enrique III y el inicio de Juan II. De sus poetas destacan Macías, Alfonso Álvarez de Villasandino, Micer Francisco Imperial, Diego Hurtado de Mendoza, Sánchez de Calavera, Fernán Pérez de Guzmán, …

2. *Etapa de plenitud*. Desde 1425, fecha aproximada del *Cancionero de Baena*, a 1479, año de la muerte de Jorge Manrique, se desarrolla el periodo más brillante de la producción cancioneril. En él se dan sus tres grandes autores: el Marqués de Santillana, Juan de Mena y Jorge Manrique, a quienes acompañan poetas de gran altura como Gómez Manrique. La producción poética se realiza en Castilla durante

los reinados de Juan II (salvados sus años iniciales) y Enrique IV (además de los turbulentos años del inicio del reinado de los Reyes Católicos hastas las Cortes de Toledo de 1480). A ella hay que añadir la poesía compuesta en las cortes trastámaras aragonesas de Alfonso V el Magnánimo y Juan II (también rey consorte de Navarra antes de ser rey de Aragón). Esta es la etapa canónica de la poesía cancioneril en la que se muestran en plenitud todos sus géneros, desarrollando el lenguaje alegórico de sus grandes decires narrativos y alcanzando las mayores cotas de expresión artística. Los cancioneros *de Palacio, de Herveray y de Estúñiga* son fieles testimonios de este periodo poético. Entre sus poetas, además de los ya mencionados, son de interés Carvajales, Juan de Tapia, Pedro de Santa Fe, Juan Rodríguez del Padrón, Fray Iñigo de Mendoza, Lope de Stúñiga, Suero de Ribera, Antón de Montoro, …

3. *Etapa de manierismo*. Desde 1479 hasta 1511, coincidiendo casi con la totalidad del reinado de los Reyes Católicos, se abre un periodo de agotamiento temático y estético de la poesía cancioneril, a pesar de intentar renovarse con nuevos temas (como el desarrollo de una amplia poesía religiosa vinculada a la *devotio moderna* o el desarrollo de la *religio amoris* en la poesía amorosa) y nuevas formas (la aligeración del decir con su nuevo formato de coplas, la condensación fija de la canción en una única mudanza o la adopción de formas populares como el villancico y el romance). Se intensifica en la expresión el conceptismo poético y el manierismo, esto es, la complicación y exageración temática y formal en busca de una originalidad que la repetición de los mismos modelos y contenidos no permitía. La poesía recogida en el *Cancionero General* ejemplifica la producción de esta época en la que destacan poetas como Juan Álvarez Gato, Guevara, Garci Sánchez de Badajoz, Cartagena, Rodrigo de Cota, fray Ambrosio Montesino, fray Juan de Padilla *el cartujano,* Diego de San Pedro, Juan del Encina, Florencia Pinar…

4. *Permanencia en el XVI*. La poesía cancioneril no terminará con el siglo. Por el contrario, a lo largo del siglo XVI va a tener una larga pervivencia. De ello son testimonio tres hechos. El primero de ellos son las nueve ediciones del *Cancionero General,* entre1511 (primera) y 1573 (última), testimonios cronológicos del inicio y fin de esta etapa. La segunda es el hecho de que los poetas del XVI, hasta la revolución italianista de Garcilaso a partir de 1530, siguen escribiendo exclusivamente poesía cancioneril y, una vez que triunfa la poesía garcilasista, su primera generación (los llamados garcilasistas) escriben muchos de ellos en ambas formas (cancioneriles e italianizantes), sirvan de ejemplo Juan Boscán y Gregorio Silvestre, e incluso su tardía

pervivencia en poetas místicos como san Juan de la Cruz. Por último, el teatro del XVI se escribirá en formas poéticas cancioneriles hasta finales del siglo. Destacan en esta etapa la obra poética de Bartolomé Torres Naharro y de Cristóbal de Castillejo, quien aún a mitad del XVI intentó mantener vivas las formas de la poesía cancioneril abandonadas ante el éxito de la poesía de Garcilaso.

1.3. La poesía cancioneril

A. Función social de la poesía cancioneril

La poesía cancioneril es poesía cortesana. ¿Pero qué significa esta calificación? O dicho de otro modo, ¿qué significaba la poesía en las cortes castellanas de finales de la Edad Media? Tenemos un precioso testimonio en el *Prologus baenensis* con el que se inicia el *Cancionero de Baena:*

> Pero con todo esso, mucho mayor viçio e plazer e gasajado e conportes rresçiben e toman los rreyes e prínçipes e grandes señores leyendo e oyendo e entendiendo los libros e otras escripturas de los notables e grandes fechos passados, por cuanto se claryfica e alumbra el sesso e se despierta e ensalça el entendimiento e se conorta e rreforma la memoria e se alegra el coraçón e se consuela el alma e se glorifica la discreçión e se gouiernan e mantienen e repossan todos los otros sentydos, oyendo e leyendo e entendiendo e sabiendo todos los notables e grandes fechos passados, que nunca vyeron, nin oyeron, nin leyeron, de los quales toman e rresçiben muchas uirtudes e muy sabyos e prouechosos enxemplos, como sobredicho es.
>
> E por quanto a todos es çierto e notorio que entre todos los libros notables e loadas escripturas que en el mundo fueron escriptas e ordenadas e fechas e conpuestas por los sabios e discretos attores, maestros e conponedores d'ellas, el arte de la poetrya e gaya çiençia es vna escryptura e compusyçion muy sotil e byen graçiosa, e es dulçe e muy agradable a todos los oponientes e rrespondientes d'ella e conponedores e oyentes; la qual çiençia e avisaçión e dotrina que d'ella depende e es avida e rreçebida e alcançada por graçia infusa del señor Dios que la da e la enbya e influye en aquel o aquellos que byen e sabya e sotyl e derechamente la saben fazer e ordenar e conponer e limar e escandir e medir por sus pies e pausas, e por sus consonantes e sylabas e açentos, e por artes sotiles e de muy diuersas e syngulares nombranças.
>
> E avn asymismo es arte de tan eleuado entendimiento e de tan sotil engeño que la non puede aprender, nin aver, nin alcançar, nin saber bien nin como deue, saluo todo omme que sea de muy altas e sotiles invençiones, e de muy eleuada e pura discreçion, e de muy sano e derecho juyzio, e tal que aya visto e oydo e leydo

> muchos e diuerssos libros e escripturas e sepa de todos lenguajes, e avn que aya cursado cortes de rreyes e con grandes señores, e que aya visto e platicado muchos fechos del mundo, e, finalmente, que sea noble fydalgo e cortes e mesurado e gentil e graçioso e polido e donoso e que tenga miel e açucar e sal e ayre e donayre en su rrazonar, e otrosy que sea amador, e que siempre se preçie e se finja de ser enamorado; porque es opynion de muchos sabyos, que todo omme que sea enamorado, conuiene a saber, que ame a quien deue e commo deue e donde deue, afirman e dizen qu'el tal de todas buenas doctrinas es doctado.

Si analizamos el testimonio de Juan Alfonso de Baena, la poesía en la corte tiene dos vertientes. En primer lugar podemos señalar dos funciones distintas (a veces unidas). Baena propone una poesía del "negocio", de la enseñanza didáctica, tópico con el que se justifica la creación literaria medieval: "leyendo e oyendo e entendiendo los libros e otras escripturas de los notables e grandes fechos pasados…". Pero, al explicar cómo ha de hacerse la poesía, esta se transforma en poesía del ocio, cuya función primordial es el mero entretenimiento cortesano en el que el poeta ha de demostrar "que aya cursado cortes de rreyes e con grandes señores.." y que "sea noble fydalgo e cortes e mesurado e gentil…". Con ello la poesía se presenta como señal de identidad nobiliaria. Y en este entretenimiento propio y exclusivo de nobles, cuyo tema prioritario será el amor ("siempre se preçie e se finja de ser enamorado"), el poeta ha de saber mantener las reglas del decoro social entendidas como saber amar "a quien deue e commo deue e donde deue".

La actividad poética cortesana se desarrolla, en su creación y en su recepción, con un dinamismo que exige una presencia directa entre el autor y los receptores, imposible de realizar mediante la lectura de la poesía. Se trata de una poesía que se difunde oralmente en público, muy a menudo con el autor presente en la misma sala en la que se recitan o se cantan sus poemas. Ello se advierte en las referencias que a la transmisión de esta poesía realiza el *Prologus:* "es vna escryptura e compusyçion muy sotil e byen graçiosa, e es dulçe e muy agradable a todos los oponientes e rrespondientes d'ella e conponedores e oyentes". En esta poesía cortesana o gaya ciencia (como viene denominándose a la poesía trovadoresca provenzal) el noble es creador (componedor) y receptor (oyente), a menudo en el mismo acto poético donde unas poesías sirven como propuestas (oponientes) que generan nuevas poesías de respuesta directa o indirecta a la nueva canción o al nuevo decir transmitidos en la corte (respondientes). El género de preguntas y respuestas es testimonio de este circuito interactivo que se produce en la corte, pero que no solo tiene este género como

muestra, pues cualquier composición difundida en la corte puede generar poemas que apoyen o contradigan las tesis expuestas en esa composición. Nos encontramos, pues, con una práctica poética pública que suscita reacciones creativas, una auténtica poesía de circunstancias muchas de las cuales se han perdido hoy y hacen que, salvo que las rúbricas nos devuelvan su sentido original, queden aisladas del contexto literario y vital que les dio vida.

Por último, la práctica poética de la poesía cancioneril es una práctica reglada, aprendida. A pesar de que el autor del prólogo intenta tranquilizar a los nobles incapaces de tomar la pluma indicando que "e es avida e rreçebida e alcançada por graçia infusa del señor Dios que la da e la enbya", pronto contradice esta salvedad precisando que debe aprenderse: "es arte de tan eleuado entendimiento e de tan sotil engeño que la non puede aprender, nin aver, nin alcançar, nin saber bien nin como deue, saluo todo omme que sea de muy altas e sotiles invençiones". Pero, adviértase que no puede aprenderla cualquiera, sino aquel que merece ser poeta por tener un perfil intelectual y social adecuado. En él, se exigen dotes intelectuales, "muy altas e sotiles invençiones, e de muy eleuada e pura discreçion, e de muy sano e derecho juyzio," y sociales, "que sea sea noble fydalgo e cortes e mesurado e gentil e graçioso e polido e donoso e que tenga miel e açucar e sal e ayre e donayre en su rrazonar, e otrosy que sea amador". Estas capacidades permitirán al poeta aprender las convenciones literarias y culturales que ha de respetar en su poesía. Por ello, se le exige un aprendizaje literario y cortés amplio antes de realizar su labor poética, pues ha de volcarlo sobre su poesía: "e tal que aya visto e oydo e leydo muchos e diuerssos libros e escripturas e sepa de todos lenguajes, e avn que aya cursado cortes de rreyes e con grandes señores, e que aya visto e platicado muchos fechos del mundo". ¿Pero qué ha de aprender con esas dotes previas y ese aprendizaje reglado? Las artes de la verdadera poesía, que tal como las enumera Juan Alfonso de Baena consisten en "fazer e ordenar e conponer e limar e escandir e medir por sus pies e pausas, e por sus consonantes e sylabas e açentos, e por artes sotiles e de muy diuersas e syngulares nombranças". Ha de aprender métrica y retórica, en definitiva, la composición poética se regula como un arte de escuela, de recursos complejos que el poeta ha de aprender de otras obras literarias para inscribirse en esa tradición y ser reconocido en ella. Y todo ello porque su presencia en la corte le exige como noble participar activamente en el circuito poético que las circunstancias cotidianas de la vida cortesana le exigen para mantener su prestigio social.

B. Artes cancioneriles

La métrica y retórica que debe utilizar el poeta cancioneril se fue regulando por el uso cortesano y terminó reflejándose en diversas artes poéticas que sistematizan la práctica de los poetas. Al margen de las artes provenzales y del arte gallego-portugués del *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, conservamos unas primeras reflexiones teóricas castellanas iniciadas con el *Prólogus baenensis* de Juan Alfonso de Baena a su *Cancionero* que desarrolla, como en parte hemos visto, la nueva sociología de la poesía cortesana. Del Marqués de Santillana se conserva el *Prohemio-Carta al Condestable* dirigido al condestable don Pedro de Portugal al remitirle una copia de sus poesías. En él realiza la primera historia de la poesía lírica culta castellana, definiendo sus conceptos teóricos y trazando su tradición desde la poesía cortés y la gallego-portuguesa. Es obra de imprescindible lectura para conocer nuestra historia literaria.

Junto a estas dos obras de reflexión general, conservamos o tenemos noticia de una serie de artes técnicas en las que se explica con detalle la métrica y la retórica cancioneriles. Los primeros tratados adaptan al castellano la tradición de la poesía provenzal. Así lo hace don Enrique de Villena en su *Arte de trovar*, que se nos ha transmitido de forma fragmentaria. También posiblemente esta sería la orientación del perdido *Libro de las reglas cómo se debe trovar* de don Juan Manuel. Otros tratados conservados están realizados analizando la nueva métrica y las nuevas maestrías retóricas desarrolladas por la poesía castellana cancioneril. Así lo hace el completo *Arte de poesía castellana* de Juan del Encina incluido en su *Cancionero*, la *Gramática castellana* de Nebrija (en su estudio de la métrica) y la perdida *Arte castellana en coplas* de Juan de Mena.

C. Poética de la poesía cancioneril

Teniendo en cuenta la práctica poética castellana y las artes poéticas referenciadas, podemos intentar caracterizar sintéticamente la poética cancioneril en seis rasgos de su estilo: 1) el conceptismo expresivo; 2) el dominio de la antítesis; 3 un ritmo reiterativo y perceptible; 4) el uso del arte real o del arte mayor castellano; 5) la expresión en tres registros expresivos o estilos distintos; y 6) el carácter ocasional de sus composiciones.

1. *Conceptismo expresivo*. El estilo cancioneril suele ser calificado como conceptista por la crítica. ¿En qué puede consistir este conceptismo del XV? Básicamente consiste en un dominio absoluto de la expresión racional sin efectos plásticos o sensoriales. De

hecho, esta expresión se caracteriza a) por el uso abusivo de un léxico abstracto (donde hay una escasez de adjetivación, y cuando aparece es escasamente sensorial); b) por la utilización de una imaginería conceptual, esto es, basada en relaciones racionales entre las imágenes y sus términos reales, muy a menudo explícitas como ocurre en las alegorías; y c) al no existir posibilidad de efectos sensoriales, la poesía se engalana con abundantes juegos de palabras como muestra de ingenio y originalidad.

Valga esta conocida tercera estrofa de las *Coplas* de Jorge Manrique como ejemplo de imaginería conceptual en la que las imágenes se utilizan no por su riqueza plástica sino por su adecuada relación conceptual con la realidad que significan. Por otra parte, para que no haya posibles equivocaciones el autor explica directamente y con claridad el significado de las imágenes alegóricas de los ríos y del mar:[25]

> Nuestras vidas son los ríos
> que van a dar en el mar,
> qu'es el morir:
> allí van los señoríos
> derechos a se acabar
> y consumir;
> allí, los ríos caudales,
> allí, los otros, medianos,
> y más chicos;
> allegados, son iguales,
> los que biven por sus manos
> y los ricos.

Como ejemplo de léxico abstracto y juego de palabras, incluimos esta canción de Juan del Encina en la que cabe observar la pobreza de su adjetivación y el juego de palabras con los verbos querer, desear y olvidar:

> Querría no dessearos
> y dessear no quereros,
> mas, si me aparto de veros,
> tanto me pena dexaros
> que me olvido de olvidaros.
> Si os demando galardón
> en pago de mis servicios,

[25] Los textos de Jorge Manrique se toman de *Poesía completa*, ed. V. Beltrán, Barcelona, Crítica, 1993.

daysme vos por beneficios
pena, dolor y passión,
por más desconsolación.
Y no puedo desamaros
aunque me aparto de veros,
que si pienso en no quereros
tanto me pena dexaros
que me olvido de olvidaros.[26]

2. *Dominio de la antítesis.* La expresión poética cancioneril es extremadamente antitética. Esta antítesis es de varios tipos, en ocasiones acumulativos. El primero de ellos es la antítesis léxica y conceptual. Cabe advertirla en esta glosa de Jorge Manrique construida obsesivamente sobre este recurso:

Ni miento ni me arrepiento,
ni digo ni me desdigo,
ni estó triste ni contento,
ni reclamo ni consiento
ni fío ni desconfío;
ni bien vivo ni bien muero,
ni soy ageno ni mío,
ni me venço ni porfío,
ni espero ni desespero.

Fin

Comigo solo contiendo
en una fuerte contienda,
y no hallo quien me entienda,
ni yo tampoco me entiendo.
Entiendo y sé lo que quiero,
mas no entiendo lo que quiera
quien quiere siempre que muera
sin querer creer que muero.

El segundo tipo de antítesis muy utilizado por la poesía de cancionero es la paradoja. En este caso hay una oposición entre un sin sentido aparente (la muerte da vida) que tiene sentido real profundo (porque el dejar de sufrir de amores hará

---

26 Los poemas de Juan del Encina se toman de *Obras completas*, ed. A. Mª Rambaldo, Madrid, Espasa Calpe, 1978, t. III.

volver a la vida al poeta). Así se puede observar, como hemos indicado en los paréntesis, en la conocida canción del Comendador Escrivá que utiliza la paradoja de vivir por morir:[27]

Ven, muerte, tan escondida,
que no te sienta comigo,
porque el gozo de contigo
no me torne a dar la vida.

Ven como rayo que hiere,
que hasta que ha herido
no se siente su ruido,
por mejor herir do quiere.
Assí sea tu venida,
si no, desde aquí me obligo
qu' el gozo que havré contigo
me dará de nuevo vida.

3. *Ritmo reiterativo y perceptible.* La poesía cancioneril tiene un ritmo profundamente perceptible. Tanto es así que Castillejo en el siglo XVI acusará a la nueva poesía italianizante de Garcilaso de tener un ritmo como prosa, ya que los nuevos metros italianos no tienen un ritmo tan marcado como el que puede percibirse intensamente en la poesía cancioneril. Esta intensidad rítmica la consiguen los poetas de cancionero utilizando el paralelismo como base expresiva de sus poemas. A ello añaden otras reiteraciones de refuerzo como son las anáforas y las figuras etimológicas. Además siempre cabe el refuerzo del ritmo métrico mediante el uso de las rimas agudas. Ponemos a continuación dos ejemplos de ritmo reiterativo: en el primero de Alfonso Álvarez de Villasandino destacan las rimas agudas; en el segundo de Suero de Ribera es muy perceptible el paralelismo:[28]

Linda, desque bien miré
vuestro asseo e gentil cos,
de igualar otra con vós
tal cuidar nunca cuidé.

---

27 Tomado de *Poesía española.2. Edad Media: lírica y cancioneros*, ed. Vicente Beltrán, Barcelona, Crítica, 2002.
28 *Ibídem.*

Linda, graciosa, real
clavellina angelical,
la joya que por señal
atendí e non la hé
pero serviendo leal
 siempre la atenderé
[…]

Alfonso Álvarez de Villasandino

Capelo, galochas, guantes,
el galán debe traer.
bien cantar y componer
por coplas e consonantes;
de cavalleros andantes
leer estorias e libros,
la silla e los estribos
a la gala concordantes.

Suero de Rivera

4. *Arte real y arte mayor castellanos*. La métrica de la poesía de cancionero responde a dos sistemas métricos diferentes. En primer lugar, tenemos el arte real, según lo denomina Juan del Encina. Se trata de un sistema de métrica silábica basado en el octosílabo (con abundante uso de su quebrado el tetrasílabo).

En segundo lugar, tenemos el arte mayor. El arte mayor castellano es el único caso conocido de sistema métrico acentual en la poesía castellana. No se miden en este verso las sílabas, sino los acentos. El verso de arte mayor castellano es un verso compuesto de dos hemistiquios separados por pausa. En cada hemistiquio se debe dar una estructura acentual de dos únicas sílabas tónicas separadas por dos sílabas átonas: ´--´. Antes de la primera sílaba tónica puede darse una sílaba átona más, y después de la última sílaba tónica, aunque haya dos sílabas átonas o no haya ninguna, métricamente siempre habrá una sílaba métrica más exigida por las reglas de escansión ante pausa (añadir una sílaba en caso de finales agudos y restarla en finales esdrújulos). Con ello, los hemistiquios pueden oscilar de 5 a 6 sílabas métricas, tal como refleja el siguiente esquema: (-)´--´(-). Según se sumen estos hemisitiquios podemos tener versos decasílabos, endecasílabos o dodecasílabos. Los más numerosos estadísticamente son los versos dodecasílabos. La rigidez de este esquema acentual hace que cuando sea necesario los acentos fonéticos se

desplacen métricamente acentuando sílaba átonas, haciendo átonas sílabas tónicas o, incluso, poniendo dos acentos en palabras polisílabas.

El arte mayor se desarrolla siempre en octavas de arte mayor castellano en las que encontramos dos o tres rimas consonantes. El arte real tiene una mayor libertad estrófica utilizando mudanzas en sus canciones de diferente número de versos (aunque dominan las combinaciones de cinco a ocho versos incluyendo la vuelta) o coplas seriadas generalmente con forma de copla de arte menor compuesta por ocho versos octosílabos (con posible presencia de versos quebrados tetrasílabos) con dos o tres rimas consonantes. Cuando hay dos rimas diferentes en cada semiestrofa se denomina copla castellana. Si tiene siete versos o más de ocho suele denominarse copla mixta. Tanto en las coplas de arte mayor como en las de arte real, la estrofa se divide en dos semiestrofas (simétricas cuando el número de versos lo permite) que se diferencian al menos por una rima distinta y por repartir su contenido en dos bloques temáticos diferentes, uno por estrofa.

Veamos estos esquemas métricos y la división temática de las semiestrofas en el uso ejemplar del arte mayor realizado por Juan de Mena en el *Laberinto de Fortuna*[29] y en el ejemplo de arte menor de las anónimas *Coplas de la panadera*:

Tus cásos fallaçes, / Fortúna, cantámos,
estádos de géntes / que gíras e trócas,
tus grándes discórdias, / tus firmezas pócas,
y lós qu' en tu ruéda / quexósos fallámos.
Fásta que al témpo / de agóra vengamos,
de féchos pasados / cobdíçia mi plúma
y dé los preséntes / fazér breve súma,
y dé fin Apólo, / pues nós començámos.

Se puede observar el esquema métrico acentual (-)'- - ' (-) en todos los versos y la rima ABBAACCA.

La estructura bimembre del contenido de la copla se observa en la presentación de la *Fortuna y sus casos* como tema de la composición (1ª semiestrofa) y en el motivo del comienzo de la obra (2ª semiestrofa).

---

[29] Los textos de Juan de Mena se toman de la edición de sus *Obras completas* realizada por Miguel Ángel Pérez Priego, Barcelona, Planeta, 1989.

Por más seguro escogiera
el obispo de Sigüença
estar, aunque con vergüença,
junto con la cobijera,
mas tan grande pabor cogiera
en ver fuir labradores,
que a los sus paños menores
fue menester labandera.

La copla de arte menor tiene ocho verso octosílabos con la siguente rima abbaacca, cuyo esquema es igual al de la copla de arte mayor de Juan de Mena.

Su bimembrismo temático muestra en la primera semiestrofa *al personaje satirizado* y en su segunda mitad el objeto de su sátira: su cobardía.

5. *Tres estilos cancioneriles*. La poesía cancioneril utiliza, o puede utilizar, tres registros expresivos diferentes en el tratamiento de sus temas: el estilo llano, el alto (elevado) y el baxo (grosero). Siguiendo la teoría clásica y medieval de los tres estilos, Juan de Mena explica esta posibilidad en su *Prohemio* a la *Coronación del Marqués de Santillana*:

> Sepan los que lo ignoran que por alguno de tres estilos escriven o escrivieron los poetas: por estilo trágico, sátiro o comedio. Tragedia es dicha la escritura que fabla de altos fechos, e por bravo e *sobervio e alto estilo*, la qual manera seguieron Omero, Vergilio, Lucano, Estaçio; por la tragedia escritura, puesto que comiença en altos prinçipios, su manera es acabar en tristes e desastrados fines. Sátira es segundo estilo de escrivir, la naturaleza de la qual escritura e ofiçio reprehende los vicios, del qual estilo usaron Oraçio, Persio e Juvenal. El terçero estilo es comedia, la qual tracta de cosas baxas e pequeñas, e por *baxo e omilde estilo*, e comiença en tristes prinçipios e fenesçe en alegres fines, del qual usó Terencio […].

Hacia 1230 Juan de Garlandia documenta la “rueda de Virgilio” en la que se afirma la existencia de tres estilos asociados a las distintas condiciones del hombre, de manera que «[…] pastorali vitae convenit stylus humilis, agricolis mediocris, gravis gravibus personis quae praesunt pastoribus et agricolis» (“el estilo humilde es propio de la vida pastoril, el mediano de la vida campesina y el grave de las personas elevadas que rigen a pastores y campesinos”). Por ello, aplicado a la poesía cancioneril el estilo llano será el no marcado, el propio de la expresión comunal, muy apropiado para la poesía circunstancial cotidiana.

El estilo elevado se utilizará para la poesía encomiástica y política, aquella que pretenda una expresión meliorativa que eleve hasta lo sublime el tema tratado. Para ello, se latinizará sus sintaxis (mediante usos sintácticos latinos y mediante el hipérbaton) y su léxico introducirá numerosos neologismos (que en ocasiones variarán su forma para adaptarse con flexibilidad a las exigencias métricas del arte mayor). También se engalanará el estilo elevado mediante la profusa utilización de una imaginería clásica (a menudo en forma de referencias mitológicas o de catálogo de figuras ejemplares de la antigüedad) que hacen que el tema se desarrolle en un ámbito cultural prerrenacentista. Ejemplo de este estilo elevado cabe observarlo en el conocido comienzo de *Las Trescientas* de Juan de Mena:

I

Al muy prepotente don Juan el segundo,
aquél con quien Júpiter tuvo tal zelo
que tanta de parte le fizo del mundo
quanta a sí mesmo se fizo del çielo;
al gran rey d'España, al Çésar novelo,
al que con Fortuna es bien fortunado,
aquel en quien caben virtud e reinado,
a él, la rodilla fincada por suelo.

VI

E ya, pues, desrama de tus nuevas fuentes
en mí tu subsidio, inmortal Apolo;
aspira en mi boca por que pueda solo
virtudes e viçios narrar de potentes.
A estos mis dichos mostradvos presentes,
¡o fijas de Tespis!, con vuestro thesoro,
y con armonía de aquel dulçe choro
suplid cobijando mis inconvenientes.

Por el contrario el estilo baxo utilizará el uso real de la lengua por parte de las clases sociales más bajas, en especial el lenguaje de los pastores. Incluirá un léxico llano y soez, con una imaginería denigratoria y escatológica utilizada con un tono claramente injurioso. Cabe ver estas características en un *Decir contra una dueña* de Álvarez de Villasandino quien la injuria por haber despreciado su servicio amoroso:

Señora, pues que non puedo
abrevar el mi carajo
en esse vuestro lavajo,
por demás el mi denuedo;
he perdido, segunt cuedo,
mi affán e mi trabajo,
si tras el vuestro destajo
non vos arregaço el ruedo.

Señora fermosa e rica,
yo querría recalcar
en esse vuestro alvañar
mi pixa quier grande o chica;
commo el asno a la borrica
vos querría enamorar,
non vos ver, mas apalpar
yo deseo vuestra crica.

Señora, flor de madroño,
yo querría sin sospecho
tener mi carajo arrecho,
bien metido en vuestro coño;
por ser señor de Logroño,
non deseo otro provecho
sinon foder coño estrecho
en estío o en otoño.

Señora, pues fijo o fija
en vos querría aver,
más vos querría foder
que ser señor de Torija;
si meades por vedija,
fazedmelo entender,
que yo vos faré poner
atanquía en la verija.

Señora, en fin de razones,
yo me ternía por sapo
si el culo non vos atapo
con aquestos mis cojones,
e a los çinco empuxones

non vos remojaré el papo:
non me den limpio trapo
para enxugar los tajones.

Señora, quien mea o caga
non se debe espantar,
aunque se sienta apalpar
por delante o por de çaga;
la que tal bocado traga
commo vos faré tragar,
non se deve despagar,
pues alguna bien se paga.

Señora, notad el modo
de aquesto que vos digo:
vos avedme por mendigo
si diez veces non vos fodo;
en vuestras ingles devodo,
que si subo en vuestro onbligo
de vos çerrar el postigo
non sé si será del todo.

Señora, sabed de çierto
que podedes bien a osadas
medir nueve o diez pulgadas
en mi mango gruesso e yerto;
si yo con él vos açierto
a poder de cojonadas,
las sedas bien remojadas
serán desse boca abierto.

Finida
Si vos fallo en descubierto,
como fodo a ventregadas,
veredes por las pisadas
que non duermo, antes despierto.[30]

[30] Edición propia desde el texto ofrecido en *An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts*, portal de la Universidad de Liverpool dirigido por D. S. Severin: https://cancionerovirtual.liv.ac.uk/main-page.htm

6. *Carácter ocasional de las composiciones*. La poesía cancioneril es una poesía que se suele componer a raíz de acontecimientos concretos y prácticos que en múltiples ocasiones se han perdido y hoy son irreconocibles. No obstante, las rúbricas suelen ofrecernos,[31] más allá de las referencias que en ocasiones permanecen en los poemas, una información crucial para entender la ocasión que suscitó su creación y a la que responde la obra.

Las ocasiones públicas de acontecimientos notorios en la corte ofrecen ocasiones poéticas, como ocurre con las defunciones:

> *Este dezir fizo Johan Alfonso de Baena, componedor de este libro, al finamiento de dicho rey don Enrique en Toledo; el cual dexir es muy dolorido, bien quebrantado e plañido, según lo requería el acto del negocio, e otrosí va por arte común doblada, e los consonantes van muy bien guardados.*
>
> *El planto de las Virtudes e Poesía por el magnífico señor don Íñigo López de Mendoça, marqués de Santillana e conde del Real, compuesto por Gómez Manrique, su sobrino.*

El carácter público de esta poesía hace que la alabanza política, con ocasión episódica o con relación a fechas señaladas en la vida comunitaria (como son las festividades religiosas), impulse la creación poética encomiástica por interés del poeta:

- *Esta cantiga fizo el dicho Alfonso Álvarez por alabança e loores de la redundable cibdad de Sevilla, e presentóla en el cabildo e fizogela cantar con juglares delante los oficiales; e ellos mandáronle dar en aguinaldo cien doblas de oro por esta cantiga e dende en delante de cada año por cada cantiga otros ciento.*
- *Este decir muy sotil e bien limado fizo e ordenó el dicho Alfonso Álvarez quando el Cardenal de España puxaba en privança.*
- *Lope d'Estuñiga queriendo dar un año nuevo estrenas a seis damas, tomó seis dormideras e fizolas blanca e verde e colorada e prieta e azul e amarilla, e al derredor de cada una escribió quatro pies segund se siguen e echólas todas en la manga e levólas a las sobredichas señoras, e dixoles que cada una d'ellas sacase la suya, e que tomasen por suerte de aquel año eso que segunt lo que sacase escripto se podiese entender.*

[31] Las rúbricas de los ejemplos están tomadas de la antología señalada de Vicente Beltrán, de la antología *Poesía de Cancionero*, ed. A. Alonso, Madrid, Cátedra, 1995, y de la obra de B. Dutton y V. Roncero, *La poesía cancioneril del siglo XV. Antología y estudio*, Barcelona, Iberoamericana-Vervuert, 2004.

El propio día a día de la vida cortesana da pie a multitud de anéctodas que propician la creación literaria:

- *Al conde de Niebla porque un su portero le cerró la puerta.*
- *Otra suya, porque le dixeron unas damas por qué dezía él y otros compañeros suyos que estaban tristes, que en su vestir publicavan el contrario porque ivan vestidos de grana y Cartagena responde por todos.*

En esta vida pública de la corte la poesía se utiliza como medio de elogio o de ataque personales que crea todo un circuito de interrelaciones entre poetas y receptores, como en estas dos anécdotas del Almirante Fadrique Enriquez que suscitan, según las rúbricas, un intercambio poético:

- *El Almirante enbió al doctor Villalobos unos pies de puerco y con ellos esta letra*: "Estos pies de puerco tome / el señor que no los come". *Respuesta*: "Le volvió el doctor la letra mesma añadida una. D. al segundo verso".
- *Respuesta de don Joan de Mendoça echando la culpa d'esta copla a dos criados del Almirante que el uno escribía muy bien y el otro trobava mejor.*

Y en esta vida cortesana hay multitud de anécdotas nacida del cortejo amoroso, a menudo solo conocidas por el poeta y su enamorada oculta, que circulan por la corte como secreto compartido entre ambos:

- *Otras suyas a un cordón que le dio una dama.*
- *Otras suyas porque estando él durmiendo le besó su amiga.*
- *Porque le dixo una señora que sirvió que se casase con ella.*
- *Otra suya porque una dama le preguntó qué cosa era amor.*

Destaca en este anecdotario amoroso la ocasión de la separación entre el poeta y su amada, ya sea circunstancial y temporal con motivo de las obligaciones guerreras o de gobierno del noble amador, bien sea de manera definitiva por un cambio de estado:

- *Otras suyas partiéndose de su amiga.*
- *Esta cantiga fizo Juan Rodríguez de Padrón cuando se fue meter Fraire a Jerusalén en despedimiento de su señora.*

Aunque la poesía amorosa ha de ser tópicamente anónima, en ocasiones se utiliza el fingimiento de un servicio de amores en la corte para hacer una alabanza a damas de alta alcurnia o a su familia:

- *Por madama Lucrecia d'Alaño en la mejor edad de su belleza.*
- *Canción de Johán de Tapia a la fija del duque de Milán, siendo él en presión.*

Tan importante llega a ser este homenaje público a la dama mediante el cortejo poético, que ha de encargarse cuando el noble no es capaz de hacerlo personalmente o puede producirse el desconsuelo de la dama no requerida de amores:

- *Cantiga hecha por ruego del adelantado Pero Manrique, cuando andaba enamorado de su mujer, hija del duque de Benavente.*
- *Una de Cartajena porque le pidió por merced le hiziese una copla porque nunca nadi gela hizo.*

Por último, siempre queda la propia intimidad como causa ocasional de la creación poética:

- *Otra suya de un llanto que hizo en Guadalupe acordándose cómo fue enamorado allí.*

D. Géneros de la poesía cancioneril

La poesía de cancionero se escribe en dos géneros básicos: la canción y el decir. Su diferencia no es tanto el soporte de su difusión, musical en un caso, leído o recitado en otro, sino su métrica y su concepción poética. Vamos a analizar cada uno de estos géneros principales y otros géneros menores a ellos vinculados.

1. *La canción*. La canción se compone y se difunde desde un soporte musical. Métricamente se caracteriza por el uso exclusivo del arte real. La canción tiene una rima siempre común en todas sus estrofas, ya que las mudanzas terminan añadiendo una vuelta que rima con la cabeza inicial. Por ello, en toda canción siempre hay, al menos, una rima común. El número de mudanzas varía con su evolución a lo largo del XV, oscilando de cinco a una. Las mudanzas pueden ser de cuatro o más versos, a los que hay que sumar una vuelta muy polimorfa (de uno a cuatro versos). Veamos un ejemplo:

Señora, qual soy venido, tal me parto: de cuidados más que farto, e dolorido.	Cabeza: abba
¿Quién no se farta de males e de vida desplaziente, e las penas desiguales sufre callando pasçiente,	1ª Mudanza: cdcd
si non yo, que sin sentido me dirán los que mis males sabrán, e perdido?	Vuelta: aeea
Aved ya de mí dolor, que los dolores de muerte me çercan en derredor e me fazen guerra fuerte.	2ª Mudanza: fgfg
Tomadme'n vuestro partido como quiera, porque, viviendo, no muera aborrido.	Vuelta:ahha
Pero al fin fazed, señora, como querredes, que yo no seré punto nin hora sino vuestro, cuyo só.	3ª Mudanza: ijij
Sin favor o favorido me tenedes muerto, si tal me querredes, o guarido.	Vuelta: akka

Marqués de Santillana[32]

Además de por su métrica, la canción se suele caracterizar por responder a una estructura expresiva de comento o glosa. Esto, es, la cabeza propone un tema (a veces paradójico, ingenioso o de significado oculto) que se explica o comenta en las mudanzas con sus vueltas. Valga un ejemplo de Garci Sánchez de Badajoz:[33]

---

32 Los poemas del Marqués de Santillana se toman de *Poesías completas*, ed. M. Kerkhof y A. Gómez Moreno, Madrid, Castalia, 2003.

33 Tomado de B. Dutton y V. Roncero, *La poesía cancioneril del siglo XV. Antología y estudio*, Barcelona, Iberoamericana-Vervuert, 2004.

En dos prisiones estó que me atormentan aquí: la una me tiene a mí, y la otra la tengo yo.	Cabeza: abba
E aunque de la una pueda que me tiene libertarme, de la otra que me queda jamás espero soltarme.	Mudanza única: cdcd
Ya no espero, triste, no, verme libre qual nascí, que aunque me suelten a mí, no puedo soltarme yo.	Vuelta: abba

El poeta propone una doble prisión en la cabeza de su canción de la que nada sabemos, salvo que una es propia y otra ajena. La mudanza y su vuelta nos explican que se trata de una prisión de la voluntad (amorosa) de la que nunca se librará el poeta porque, aunque lo liberen de la cárcel a la que también le somete una voluntad ajena, él nunca se librará de su voluntaria prisión.

A lo largo del siglo la canción va a ir teniendo una evolución artística que reduce su extensión. A finales del siglo XIV y principios del XV (*Cancionero de Baena*) la canción sigue vinculada a la cantiga de maestría gallego-portuguesa por lo que suele tener cinco o cuatro estrofas. A mediados del siglo XV, como en la canción del Marqués de Santillana, se ha reducido a dos o tres estrofas. A finales de siglo, como en el ejemplo de Garci Sánchez de Badajoz, la canción se fija en una mudanza única. Este proceso de condensación corre parejo con una complicación formal progresiva, como podemos advertir en los complejos juegos de palabras que Juan del Encina realiza en la siguiente canción (obsérvese la manierista utilización y significado de los verbos):

No quiero querer querer sin sentir sentir sufrir por poder poder saber merecer el merecer y servir más que servir.	Cabeza: abaab
Que sirviendo padeciendo no padece quien padece,	Mudanza única: cdccd

y sufriendo mereciendo
y mereciendo sufriendo
merece más quien merece.
Y el perder es no perder Vuelta: abaab
el bivir que no es bivir
por poder poder saber
merecer el merecer
y servir más que servir.

En los cancioneros encontramos otros géneros vinculados a la canción. El primero de ellos, la *desfecha* es un poema breve en arte real con forma de canción, villancico (y en ocasiones de copla esparza) que sirve de resumen o conclusión a otro poema mayor.

En segundo lugar, la progresiva condensación de la canción hace que a partir del último tercio del siglo XV no exista un género lírico para expresar ampliamente el sentimiento poético. Por ello, y a imitación de la poesía popular, se adopta el *villancico* y se desarrolla de forma trovadoresca, con rimas consonantes y un contenido plenamente culto en sus temas y motivos. Así cabe advertirlo en las serranillas del Marqués de Santillana o en los villancicos trovadorescos de Juan del Encina:

Si amor pone las escalas
al muro del coraçón,
¡no ay ninguna defensión!

Si amor quiere dar combate
con su poder y firmeza,
no ay fuerça ni fortaleza
que no tome o desbarate,
o que no hiera o no mate
al que no se da a presión,
¡no ay ninguna defensión!

Sin partidos, con partidos,
con sus tratos o sin trato,
gana y vence en poco rato
la razón y los sentidos;
los sentidos ya vencidos,
sojuzgada la razón,
¡no ay ninguna defensión!

Con halagos y temores,
con su fuerça y su poder,
de los que han de defender
haze más sus servidores;
pues las guardas son traydores
y cometen traÿción,
¡no ay ninguna defensión!

Nunca jamás desconfía;
de los más sus enemigos
haze mayores amigos;
siempre vence su porfía,
da plazer y da alegría,
y, si quiere dar passión,
¡no ay ninguna defensión!

Son sus fuerças tan forçosas
que fuerçan lo más que fuerte,
puede dar vida y dar muerte,
puede dar penas penosas;
a sus fuerças poderosas,
si pone fe y afición,
¡no ay ninguna defensión!

Fin
No ay quién salga de sus manos,
discretos y no discretos,
a todos tiene sugetos:
judíos, moros, cristianos;
sobre todos los humanos
tiene gran juridición,
¡no ay ninguna defensión!

Juan del Encina

Por otra parte, se procede a la recreación de villancicos tradicionales como ejemplifican los villancicos a lo divino de fray Ambrosio Montesinos.

El tercer género vinculado a la canción es la *glosa*. En él una cabeza inicial (que no suele ser de más de cuatro versos y puede ser original del poeta o tomada de otro poema) se va comentando con amplitud a lo largo de varias mudanzas que en sus vueltas suelen incluir alguno de los versos de la cabeza mediante una repetición que

se denomina represa. Se glosan motes, estribillos, etc. Son de gran interés las glosas de romances, porque se suelen incluir el romance como final de las mudanzas. El procedimiento de la glosa tuvo un especial tratamiento en la poesía religiosa: la glosa a lo divino. En ella una cabeza de poesía profana, generalmente amorosa, se glosaba dándole un nuevo significado religioso como ocurre en este poema de fray Íñigo de Mendoza que parte de una cabeza de poesía amorosa:

Eres niño y has amor:
¿qué farás cuando mayor?

Pues que en tu natividad
te quema la caridad,
en tu varonil edad,
¿quién sufrirá su calor?

Eres niño y has amor:
¿qué farás cuando mayor?

Será tan bivo su fuego,
que con importuno ruego,
por salvar el mundo ciego,
te dará mortal dolor.

Eres niño y has amor:
¿qué farás cuando mayor?
[...]

Como ocurre en el ejemplo (que es un zéjel puro), las glosas suelen adoptar formas de poesía popular, especialmente el villancico.

2. *El Decir*. El decir se difunde de manera oral mediante el recitado o lectura en voz alta. Se escribe en arte mayor o en arte real, pero sin mezclar ambos (solo el poema *Claroescuro* de Juan de Mena mezcla ambas artes). Se caracteriza por una métrica con rimas independientes en cada una de sus estrofas denominadas coplas. Conforme avanza el siglo el decir cambiará su denominación por la de coplas, de ahí la denominación del decir más conocido en nuestra literatura, las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique. Su extensión es libre, con tendencia a amplias series que en algunos casos llega a superar las cien estrofas, como en el mayor dechado del género, el decir narrrativo-alegórico del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, más conocido como *Las Trescientas* por casi tener ese número de estrofas. Esta extensión

indeterminada hace que el decir en ocasiones marque su final mediante rúbrica (fin, cabo) o mediante irregularidades métricas consistentes en utilizar solo media estrofa o en repetir las rimas de la penúltima estrofa. Veamos un ejemplo de su estructura de coplas seriadas en un breve decir de Jorge Manrique, *Diziendo qué cosa es amor*:

[1ª copla. abaabcdccd]

Es amor fuerça tan fuerte
que fuerça toda razón,
una fuerça de tal suerte,
que todo seso convierte
en su fuerça y afición;
una porfía forçosa
que no se puede vencer,
cuya fuerça porfiosa
hazemos más poderosa
queriéndonos defender.

[2ª copla: efeefghggh]

Es plazer en que ay dolores,
dolor en cque ay alegría,
un esfuerço en que ay temores,
temor en que ay osadía.
un plazer en que ay enojos,
una gloria en que ay passión,
una fe en que ay antojos,
fuerça que hazen los ojos
al seso y al coraçón.

[3ª copla: ijiijklkkl]

Es una catividad
sin parescer las prisiones,
vn robo de libertad,
vn forçar de voluntad
donde no valen razones;
una sospecha celosa
causada por el querer,
una ravia desseosa
que no sabe qué es la cosa
que dessea tanto ver.

[4ª copla: mnmmnopoop]

Es un modo de locura
con las mudanças que haze:
una vez pone tristura,
otra vez causa holgura
como lo quiere y le plaze;
un desseo que al ausente
trabaja, pena y fatiga,
un recelo que al presente
haze callar lo que siente,
temiendo pena que diga.

Fin

[5ª copla: qrqqrstsst]

Todas estas propiedades
tiene el verdadero amor;
el falso, mil falsedades,
mil mentiras, mil maldades,
como fengido traidor.
El toque para tocar
cuál amor es bien forjado,
es sofrir el desamar,
que no puede comportar
el falso sobredorado.

En su estructura expresiva el decir suele tener un desarrollo elocutivo o narrativo. El decir anterior tiene un desarrollo elocutivo en el que el poeta realiza un diálogo o un monólogo en el que suelen incluirse largas enumeraciones como ocurre en los decires de loores, las definiciones o quejas de amor, etc.. Por su parte, los decires narrativos, de temática lírica, moral, satírica o política, desarrollan una narración que suele basarse en una alegoría, bien en forma de visión (a imitación de la *Divina Comedia* de Dante) bien mediante una metáfora continuada explicada por el poeta, como en el caso del *Castillo de amores* de Jorge Manrique, o en la siguiente composición ocasional de Juan del Encina en el que es capaz de transformar una cartilla para leer en alegoría del amor que siente por su dama (obsérvese junto al simbolismo alegórico, la independencia de la rima de las estrofas y el virtuosismo que es capaz de construir una estrofa con la simple enumeración del abecedario):

Juan del Enzina a una dama que le pidió una cartilla para aprender a leer
[1]
De vuestro querer cativo,
de passión apassionado,
tanto crece mi cuydado
que no sé cómo soy bivo;
bivo con vida que muere,
la vida gasto en sospiros,
desseo tanto serviros
quanto más yo más pudiere.
[2]
Para aprender a leer
me pedís una cartilla;
élo a tanta maravilla
que no lo puedo creer.
Porque creo que burláys
y es razón que no lo crea:
no ay cosa que buena sea
que vos ya no la sepáys.
[3]
Que burléys o no burléys
por querer tanto quereros,
quiero siempre obedeceros
a quantas cosas mandéys;
y pues os mandáys servir
desta carta por agora,
yo, vuestro siervo, señora,
la quiero luego escrevir.
[4]
Ha de ser el a,b,c,
de letras de mis passiones
y de vuestras perfeciones,
pues otras letras no sé;
ved cada qual como suena
y después, todas juntadas,
trocadas y trastocadas,
haréys partes de mi pena.
[5]
Mas, porque más buenamente
sepáys cada cual por sí,
todas os las pongo aqui

por este modo siguiente:
a, b, c, d, e, f, g,
h, i, k, l, m,
n,o, p, q,r, s,
t, v, u, x, y, z,
[6]
Y si bien queréys mirar
estas letras que aquí van,
ellas mesmas os dirán
vuestra gracia y mi penar:
es la a por el amor,
por la b vuestra beldad,
por la c la crueldad,
y la de de mi dolor.
[7]
Y la e por mi esperança,
y la f por mi fe,
por vuestra gracia la g,
pues nadie tal gracia alcança;
y es la h el sospirar
que siempre, siempre os embío,
la i vuestro nombre y mío,
indino de se ygualar.
[8]
Y la ka, pues ay por qué,
es que os pido karidad,
y es la l lealtad
que con vos siempre terne;
y la m la mesura
que tiene vuestra lindeza,
y la n la nobleza
de vuestra gentil figura.
[9]
La o vuestra onestidad,
la p pena y padecer,
la q por mi querer
que perdió su libertad,
la r por el remedio
de mi mal que no mejora;
la s que soys señora
de mi libertad sin medio.

[10]
La t, que tengo temor
no ternéys de mí memoria,
la v que soys la vitoria
vos, una sola en primor;
y es la x, si miráys,
diez mil xaques descubiertos,
que son mates más que muertos
que con la vista me days.
[11]
Y la y,que no se yguala
nadie a vuestra perfecion,
la z zelo y afición
que tengo con vuestra gala.
Assí que, dama graciosa,
estas letras conocidas,
conocidas y sabidas,
sabréys leer qualquier cosa.

Fin
Y pues por ellas sabréys
quán cativo estoy de vos,
leamos ambos a dos
estas letras que aquí veys;
vos, porque sepáys doleros
de mis penas y sopiros,
yo, porque sepa serviros
tan bien como sé quereros.

Bien sean elocutivos o narrativos los decires se abren al diálogo, de forma que hay decires que son casi exclusivamente un diálogo como el decir moral del Marqués de Santillana de *Bías contra Fortuna* y otros que se han presentado como posibles piezas teatrales como el decir de Rodrigo Cota *Diálogo ente el amor y un viejo* o la *Danza de la Muerte*.

Temáticamente a principios de siglo tenemos un dominio del decir moral en arte mayor. Junto a él aparecen decires amorosos generalmente de loor de la dama. También aparecen decires encomiásticos de naturaleza política. Desde Francisco Imperial se desarrolla el amplio decir alegórico-narrativo de contenido político, que utiliza el lenguaje moral. Al avanzar el siglo, al tiempo que el decir pasa a denominarse

coplas, el decir se abre a una amplia temática en la que se intensifican los contenidos amorosos y políticos. El decir de amores utiliza nuevos temas como la carta de amores, la definición de amores, la reprobación de amores, el infierno de amores, etc. El decir político se utilizará como arma en los enfrentamientos de los distintos bandos nobiliarios, generando sátiras como las *Coplas de Mingo Revulgo*, regimientos de príncipes como el *Dechado del Regimiento de príncipes, fecho a la Señora Reina de Castilla y Aragon* de fray Íñigo de Mendoza o crónicas en verso como la *Consolatoria de Castilla* de Juan Barba.

Un género emparentado con el decir es la *copla esparza*, que es un poema corto generalmente compuesto por una copla de arte menor, real o mixta. En definitiva, se trata de un decir de una sola estrofa utilizado para expresar un pensamiento de forma concisa e ingeniosa.

Más importancia tiene el género de las *preguntas y respuestas* (también denominado recuesta cuando es breve e ingenioso, a manera de adivinanza). En él, siguiendo la tradición de la *tenço y joc partit* provenzales y de las *tençóes* gallego-portuguesas un poeta reta a otro mediante un desarrollo temático (pregunta) que el retado ha de responder (respuesta). Fente a las tradiciones de las tenzoes en las que los poetas alternan sus intervenciones estrofa a estrofa, las preguntas y respuestas castellanas se realizan de manera yuxtapuesta, mediante un decir (o copla esparza) de pregunta realizado por un poeta y otro de respuesta realizado por otro diferente. De hecho, en ocasiones, sobre todo en el *Cancionero de Baena*, el decir de pregunta de un poeta puede suscitar varios decires de respuesta de poetas diferentes. Inicialmente la respuesta debía utilizar las mismas consonantes en rima que la pregunta. Con la evolución del género la respuesta será cada vez métricamente más libre de la pregunta, aunque temáticamente siempre hay una relación entre ellas.

E. La concepción amorosa de la poesía cancioneril

La concepción amorosa que se expresa en la poesía cancioneril tiene como base el servicio de amores desarrollado en el amor cortés de la poesía provenzal. Simplificado a través de la poesía gallego-portuguesa, que le introduce el motivo central de la coita (cuita en castellano) de amores, ofrecerá la psicología básica para la expresión del sentimiento amoroso hasta la llegada del Romanticismo. Para conocerlo valgan de ejemplo los textos anteriores, canciones y decires, que desarrollan sus principales tópicos, así como el breve decir de Jorge Manrique, *Castillo de amor*, que con imaginería bélica sintetiza todo el proceso psicológico del enamoramiento del poeta

cancioneril. No obstante, vamos a sistematizar la concepción amorosa cancioneril aportando nuevos ejemplos.

En primer lugar, la relación amorosa entre la dama y el poeta se entiende como un servicio de amores que traslada al ámbito sentimental la relación feudovasallática. Por ella, la dama es el señor del amante quien se obliga con ella a un servicio personal continuo y constante:

Acordaos, por Dios, señora,
cuánto ha que comencé
vuestro servicio,
cómo un día ni una hora
nunca dexo ni dexé
de tal oficio.
Acordaos de mis dolores,
acordaos de mis tormentos
que e sentido,
acordaos de los temores
y males y pensamientos
que e sufrido.
Jorge Manrique

Este servicio personal consiste básicamente en ofrecer fe o lealtad a la dama, esto es, una firmeza de amores por la que el poeta decide libre y voluntariamente querer siempre a la dama elegida por su voluntad. Por ello afirma Macías: "Señora, en quien fianza/ he por cierto sin dubdanza", y Juan del Encina reconoce: "Y no puedo desamaros".

Frente a esta firmeza y constancia voluntaria del amante, la amada nunca puede mostrar su amor no correspondido por razones sociales. Por ello, Macías, en las primeras poesías cancioneriles, solicita su correspondencia ("haz que no sea perdida/ en ti mi esperanza,"), aunque ha de lamentarse por no haberla conseguido (" e fué tal la mi andanza,/sin ventura"). Y el Marqués de Santillana, ya en pleno desarrollo cancioneril, como todos los poetas, reconoce que su servicio amoroso siempre termina "sin recabdar" (sin conseguir lo que persigue).

No obstante esta falta de correspondencia, la presencia o el recuerdo de la dama mantiene viva la firmeza del poeta. Así, Macías nos descubre "que toda mi membranza/ es tu figura", Y Juan del Encina nos confiesa: "me olvido de olvidaros". Este recuerdo enamorado hace que la separación física de la amada, tan frecuente en la

realidad del siglo XV por motivos guerreros o de gobierno del señorío, es ocasión para manifestar la continuidad del amor que vence a toda distancia u obstáculo. Aunque esta separación, como indica el Marqués de Santillana sea "el triste despedir", no supone dejar de querer a la dama, como ejemplifica Juan del Encina al afirmar: "Y no puedo desamaros/ aunque me aparto de veros".

Esta referencia a la mirada, al ver a la dama, es fundamental en la concepción amorosa. En la corte, una dama honesta y recatada no puede impedir ser vista y con ello cautivar al poeta que decide servirla de amores. Este proceso, en el que la dama suscita el amor del poeta al ser vista (utilizando amenudo el tópico de la mirada) se reitera una y otra vez en la poesía cancioneril. No obstante, hay que precisar que el enamoramiento del poeta surge al admirar a la vez la belleza y la virtud de la dama. Casi sin tópicos descriptivos, así lo reconocen los poetas como en la muy temprana confesión de Macías: "la tu muy grant beldat" y "tu bondat". A lo largo del siglo la belleza de la dama, que apenas si será descrita, lleva a ponderar su intensidad con el motivo de la obra maestra de Dios y de ahí se llegará a la religión de amores denunciada de forma expresa en *La Celestina*. Por ello, utilizando la hipérbole sacroprofana Garci Sánchez de Badajoz dirá de su amada: "Soys la más hermosa cosa/ que el mundo hizo Dios/ y lo menos que hay en vos/ es ser hermosa". Y al borde de la irreligiosidad Jorge Manrique proclama:

Yo soy quien libre me vi,
yo quien pudiera olvidaros,
yo so el que por amaros
estoy desque os conoscí,
sin Dios y sin vos y mí.

Sin Dios, porque en vos adoro,
sin vos, pues no me queréis,
pues sin mí ya está de coro
que vos sois quien me tenéis.
Assí que triste nascí,
pues que pudiera olvidaros;
yo so el que por amaros
estó, desque os conoscí,
sin Dios y sin vos y mí.

Por su parte, la dama para mantener la virtud social ha de ser una amada cruel, la belle dame san merci, quien maltrata al poeta haciéndole exclamar, como en el caso

de Macías: "tú non hayas por venganza". Su crueldad ante el amado hace que este reciba de ella "por beneficios/ pena, dolor y passión,/ por más desconsolación", como testimonia Juan del Encina.

Esta dureza de la amada ante los requiebros y deseos amorosos del poeta hace que el resultado del amor no sea otro que el sufrimiento del poeta expresado como cuita de amores, según la tradición gallego-portuguesa de la coita que resuena en el grito "¡ay coitado!" de Macías que pasará a la poesía popular en el romance del prisionero ("sino yo, triste coitado, que yazgo en esta prisión"). La cuita de amor, el cuidado, esconde tras de sí un intenso penar de amores que se manifiesta en la "tristura" de Macías o en las quejas constantes de los poetas cancioneriles, como las que expresa el Marqués de Santillana: "do me hicieran penar," "Ya mi pena non es pena", "dolor", o "¿Cómo se puede sofrir/ tan gran pesar?" Otra manifestación tópica del penar de amores será el motivo del llanto, como muestran las *Lamentaciones de amor* de Garci Sánchez de Badajoz quien las inicia con los siguientes versos:[34]

Lágrimas de mi consuelo
que avéys hecho maravillas,
y hazéys,
salid, salid sin recelo,
y regad estas mejillas
que soléys.

Ansias y pasiones mías
presto me avéys de acabar,
yo lo fío;
¡O planto de Hieremías!,
vente agora a cotejar
con el mio.

Esta constante pena de amor da lugar, junto a la queja explícita del poeta o a su llanto, a una imaginería tópica en la que destacan tres imágenes. Una de ellas es la cárcel de amor, desarrollada en la novela sentimental de igual título de Diego de San Pedro, que tendrá una expresión directa como cárcel, prisión, o metonímica como las cadenas que menciona el Marqués de Santillana: "Sacadme ya de cadenas,/

34 Tomado de la versión inserta en Carmen Parrilla, *El cancionero del comerciante de A Coruña*, Noia, Toxosoutos, 2001.

señora, e fazedme libre". Otra imagen tópica del penar de amor es la herida de amor, como muestra Macías: "en meu cor tengo tu lanza/ de amargura", "me hirió". La última de las imágenes tópicas del penar de amor es la más hipérbolica: la muerte de amor. Desde el comienzo de la poesía cancioneril, con Macías se hace presente este tópico:"en ti traigo yo la morte"; reiterado a mitad de siglo por el Marqués de Santillana ("mas non morir", "mas es muerte", "que deste mal peligrara,/nin muriera"); y vivo en la poesía de final de siglo en versos como los de Juan del Encina:

> Siendo vos la causadora
> de la muerte que yo muero,
> ¿qué mayor vitoria quiero
> que morir por tal señora?;
> pues con la causa se dora,
> bien abasta la passión,
> pues es harto galardón.

1.4. Los poetas del Cancionero

A. Las escuelas poéticas del *Cancionero de Baena*

El *Cancionero de Baena* recoge la poesía cancioneril inicial, en un periodo que va de 1350 a 1425. El cancionero fue compilado por Juan Alfonso de Baena (muerto ya en 1435). Fue escribano de Juan II y compiló su *Cancionero* como regalo al rey Juan II, incluyendo en él también su producción poética. No destaca en la historia literaria por sus versos, sino por el *Prologus baenensis* con el que abre su *Cancionero* y las rúbricas que en él contiene, por ser unas fuentes informativas básicas para conocer la poesía cancioneril. Domina en la poesía de Baena y en su *Cancionero* el decir didáctico moral en arte mayor en forma de preguntas y respuestas, forma que progresivamente irá desapareciendo a lo largo del siglo XV. Junto a los decires se recogen en el *Cancionero* abundantes cantigas de maestría de temática amorosa. Su Cancionero no gustó en la corte por lo que inició la compilación del *Cancionero de san Román* (MH1) que no llegó a terminar en el que incluía poetas y géneros excluidos del *Cancionero de Baena,* como Santillana o Mena. En esta poesía castellana inicial se advierte la existencia de dos tendencias poéticas que la crítica viene denominando escuela gallego-castellana y escuela italiana.

La escuela gallego-castellana es heredera directa de la lírica gallego-portuguesa, iniciando sus composiciones en un gallego muy castellanizado y prosiguiendo en un

castellano galleguizado que termina siendo un castellano sin galleguismos. En esta escuela destacan los siguientes poetas:

– Macías es el poeta más antiguo del *Cancionero de Baena*, e incluso podría remontarse a la época de Pedro el Cruel (1350-1369). Generó el mito de morir loco de amor. Su poesía se realiza en un lenguaje muy galleguizado y sus canciones son muy extensas, atribuyéndole la crítica de cinco a diez conservadas.
– Alfonso Álvarez de Villasandino es el más representado del *Cancionero de Baena*. Su obra se desarrolla de 1373 a 1424. Vivió de su poesía, por lo que mucha de su obra es de encargo o de loor y petición de mercedes. Representa como nadie los gustos de las cortes trastámaras reflejados en el *Cancionero*. Es el mayor representante de la llamada escuela gallego-castellana, muy vinculada a las tradición de la poesía gallego-portuguesa anterior.
– Ferrán Sánchez de Calavera fue un caballero de la orden de Calatrava que escribe en la corte a principios del siglo XV una poesía moral de posible influencia conversa. Es un gran representante del decir moral en arte mayor que abunda en el *Cancionero de Baena*.

La escuela italiana introduce la poesía alegórica de influencia de Dante mediante el desarrollo del decir de visión y algunos elementos temáticos del dolce stil nuovo en la poesía amorosa (como las descripciones simbólicas, las comparaciones florales y la estilización del servicio de amores). Esta corriente será la que enlace con la renovación poética de los grandes poetas de cancionero. Destacan en ella los poetas:

– Francisco Imperial es el introductor de la poesía italiana en el Cancionero. Sus poemas se localizan entre 1400-1407. Fue un comerciante genovés afincado en Sevilla. Inicia la poesía alegórica de influjo de Dante con su *Dezir a las siete virtudes* (hacia 1407) y es el máximo exponente del influyo stilnovista con su serie de poemas a la Estrella Diana.
– Fernán Pérez de Guzmán, señor de Batres, sobrino del Canciller Ayala y primo del Marqués de Santillana, gozó de gran prestigio por su poesía moral y didáctica en el cancionero. Fue, así mismo, un gran prosista e historiador. Vivió de 1378 a 1460. Influido por Imperial, su largo decir *Las Setecientas*, escrito en imitación de Juan de Mena, abrió numerosos cancioneros y fue impreso en Sevilla, 1492 (con siete impresiones más hasta 1564).

– Pedro de Santa Fe. Autor de origen aragonés, nacido antes de 1400, parte de la crítica le ha supuesto orígenes conversos. Letrado en la corte de Alfonso el Magnánimo, su obra debió escribirse en la década de 1420, por lo que muestra el estadio más antiguo de las tradiciones poéticas del Aragón trastámara. La mayor parte de su poesía se recoge en el *Cancionero de Palacio,* por ser un poeta de la corte aragonesa, aunque tiene poemas recogidos en el *Cancionero de Baena.* Escribió abundante poesía amorosa, entre la que destaca los poemas dedicados a Maymia, poesía religiosa y poesía encomiástica como diversos *Lohores* dedicados a Alfonso el Magnánimo.

En esta etapa se retoma el género de la crónica en verso que en el siglo XIV inició Rodrigo Yáñez con el *Poema de Alfonso Onceno*. A Pablo de Santa María se le debe el reinicio del género y su obra más representativa: *Las siete edades del mundo*. En 339 coplas de arte mayor realiza un compendio de historia universal y nacional en torno a 1418-1426. El éxito de la obra se advierte en los 19 manuscritos que la conservan, su continuación con glosas hacia 1460, los impresos que la difunden a partir de 1516 con el título de *La creación del mundo* y las diversas crónicas en verso que se escriben en el XV. Fernán Pérez de Guzmán escribe los *Loores de los claros varones de España* en 1452. Juan Barba escribe la *Consolatoria de Castilla* interrumpida en 1488 por su muerte. A finales del XV Gonzalo de Arredondo escribe la *Vida rimada de Fernán González* y Diego Guillén de Avila el *Panegírico en alabanza de la reina Isabel* (1499).

B. El Marqués de Santillana

Íñigo López de Mendoza es el ejemplo máximo del noble culto del siglo XV. Nace en 1398 en Carrión de los Condes y es hijo del Almirante de Castilla Diego Hurtado de Mendoza. Casa en 1412 con Catalina Suárez de Figueroa (hija de Lorenzo Suárez de Figueroa, Maestre de Santiago fundador del Señorío de Feria a nombre de su hijo Gómez).

Tempranamente (en lo que suele denominarse periodo aragonés) se asienta en la corte aragonesa de Alfonso V (h. 1429) donde mantiene contactos con Enrique de Villena y Jordi de san Jordi, poeta catalán, que le abren a la influencia de la poesía italiana. En las luchas internas castellanas será partidario de los Infantes de Aragón hasta 1429 en que apoyará a Juan II.

Al servicio del rey, será frontero del reino ante Aragón (1429) y frontero en Granada, (1438). Su apoyo a Juan II en la primera batalla de Olmedo (1445) le grangeará los títulos de Marqués de Santillana y Conde del Real de Manzanares. Siempre

se mantendrá enemigo de Álvaro de Luna, contribuyendo a la caída del privado en 1453. Muere en Guadalajara en 1458.

El Marqués de Santillana pertenece a una alta familia noble con una amplia tradición literaria: los Mendoza. De hecho, es sobrino del Canciller Ayala, gran poeta y prosista de finales del XIV. Poetas de cancionero son su abuelo Pedro González de Mendoza y su padre Diego Hurtado de Mendoza. Poeta y prosista es su primo Fernán Pérez de Guzmán. Santillana, a su vez, es tío del poeta Gómez Manrique y padre del cardenal Pedro González de Mendoza, poeta y traductor de los clásicos.

Su formación aragonesa y su inquietud intelectual le llevaron a ser uno de los principales introductores del prehumanismo en las letras castellanas. Mantuvo contacto, y se siente la influencia en su poesía, con la corriente italiana que difundía la obra de Boccaccio, Dante y Petrarca. Testimonio de ello fue su rica biblioteca, poblada de importantes traducciones de autores clásicos, en la que se llegaron a reunir más de 100 volúmenes. Hoy se conserva en la colección de manuscritos Osuna-Infantado de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Conservamos la obra de Santillana en múltiples cancioneros, entre los que destacan sus cancioneros de autor (como el ML3, el SA8 y el MN47). Su obra se compone de un conjunto de canciones y decires amorosos, catalogados como lírica menor por la critica y escritos entre 1429 y 1447. En este conjunto destacan sus ocho serranillas (compuestas entre 1429 y 1440) y varios decires de amores como la *Querella de amor, el Triunphete de amor, la Visión, El Sueño o el Infierno de los enamorados.*

El Marqués fue el primer poeta español que escribió sonetos, se trata de los *Sonetos fechos al itálico modo*. Son cuarenta y dos sonetos, algunos de ellos fechados de 1438 a 1445, con temática política, religiosa y amorosa. Al no difundirlos el poeta no pudieron influir en la evolución poética castellana.

Junto a esta obra considerada menor, Santillana fue autor de grandes decires narrativo-alegóricos de carácter polítco o encomiástico escritos en arte mayor. Destacan dos de estas producciones la *Comedieta de Ponça* (1435-1436) y la *Defunción de don Enrique Villena* (post. 1434). La *Comedieta*, llamada así por tener un desatroso comienzo (la derrota de la flota aragonesa en 1435 ante los genoveses de la que se lamentan las damas de la famila real en un diálogo con Boccacio) y un final feliz (la profecía de la diosa Fortuna prometiendo futuros éxitos a la corona de Aragón), es una justificación política de esta derrota. Para ello, a lo largo de ciento veinte coplas desarrolla el tema cuatrocentista de la Fortuna como responsable de los casos de injusta caída.

La poesía encomiástica justifica su homenaje a Enrique de Villena con quien se formó en su juventud en Aragón (*Defunción de don Enrique Villena)* y sus panegíricos a Margarita de Prades, casada con Martín el Humano (*El Planto de la reina doña Margarida*, 1430), y la *Coronaçión de Mosén Jordi*.

Su poesía moral, realizada en su madurez, nos deja dos obras de gran interés. La primera de ellas son los *Proverbios* (1437) que es un espejo de príncipes escrito en forma proverbial, asimilando así la tradicional formación nobiliaria a través de colecciones de sentencias en prosa. Para aclarar su sentido formativo, Santillana inicia sus cien coplas con un prólogo en prosa e incluye glosas explicativas a sus versos, también en prosa. El segundo decir, desarrollado en forma de diálogo, es *Bías contra Fortuna* (1448). Se desarrolla en él la filosofía consolatoria de la nobleza castellana del XV, en este caso motivada por el encarcelamiento del conde de Alba por mandato de don Ávaro de Luna. El filósofo griego Bías muestra una entereza estoica ante los vaivenes de la Fortuna que enaltece o abaja sin tener en cuenta el mérito. Ante ello, solo cabe mantenerse firme en la virtud.

Noble y culto, el Marqués no dejó de frecuentar la sátira política: *Decir contra los aragoneses (1429), Preguntas de nobles* o las encomiásticas *Coplas al rey de Portugal* (1447). Destacan sus críticas a don Álvaro de Luna, como son *Favor de Hércules contra Fortuna, Coplas contra don Álvaro de Luna* y el cruel *Doctrinal de privados* en el que hace que el propio Condestable confiese públicamente sus culpas.

Cierra la reseña de su producción el imprenscindible *Prohemio e Carta al Condestable don Pedro de Portugal* (1446-1449), primera historia de nuestra poesía, y un conjunto de poemas religiosos, entre los que destaca el tema mariano (*Gozos de Nuestra Señora, Coplas a Nuestra Señora de Guadalupe).*

C. Juan de Mena

Juan de Mena fue el poeta por antonomasia de la poesía cancioneril. Su perfil responde al de un letrado al servicio real, a quien sirvió con sus letras en una Castilla de banderías con cuyos bandos siempre mantuvo buenas relaciones llegando a ser amigo de don Álvaro de Luna y del Marqués de Santillana, enemigos declarados. Nació en Córdoba el año 1411, con posible origen converso. Fue maestro en artes por Salamanca (1434) y viajó a Florencia y Roma en el séquito del cardenal Torquemada (1441-43), conociendo así la Italia renacentista del cuatrocientos. En 1443 fue nombrado secretario de cartas latinas de Juan II y en 1444 cronista oficial del reino, compatibilizando estos cargos con el de veinticuatro de Córdoba. Murió en Torrelaguna (Madrid) en 1456.

Su obra está compuesta por una abundante poesía lírica amorosa formada por canciones y decires en la que destaca su *Claroescuro*, decir en el que mezcla el arte mayor y el real. Sin embargo, el grueso de su fama lo debe a los decires de estilo elevado como la *Coronación del Marqués de Santillana o Calamicleos* (1438), poema conceptista y de oscuro significado compuesto en coplas reales, y el *Laberinto de Fortuna o las Trescientas* (1444), en arte mayor. A ellos hay que añadir sus decires morales como el *Dezir sobre la justicia, e pleitos, e de la gran vanidad deste mundo,* el *Razonamiento con la muerte y* sus incompletas *Coplas contra los pecados mortales*, concluidas por Gómez Manrique. Cruzó preguntas y respuestas con abundantes poetas y escribió un *Arte castellana en coplas* lamentablemente perdido.

Su obra en prosa incluye un *Comentario a la Coronación* (1438), glosando su contenido; y un *Homero romanceado* (1442), traducción al castellano de la *Ilias* latina.

De esta obra destaca sobremanera el largo decir alegórico-narrativo de *El Laberinto de Fortuna* o *Las Trescientas*, realizado con una estructura de visión en la que, siguiendo el modelo de Dante y Petrarca, el poeta es acompañado por la Providencia a la casa de la Fortuna donde ve en sus diferentes círculos casos pasados y presentes de caídas y elevaciones. Cada círculo le permite desarrollar un auténtico programa político encubierto dentro de un lenguaje de crítica moral. En este sentido destaca el círculo final de Saturno dedicado a don Álvaro de Luna donde se le profetiza el éxito político.

El poema es una poesía áulica de circunstancias de elogio y presentación ante el "muy prepotente don Juan el II", desarrollada en 297 coplas de arte mayor, con amplio despliegue de los mejores recursos del estilo elevado. Por ello se latiniza el lenguaje y se llena de múltiples referencias clásicas que sirven para reflejar encomiásticamente la realidad política de la Castilla de su época. Se sirve de la simbología castellana de la Providencia (la ayuda divina que hace del rey y su privado la salvación del reino, como desarrollará posteriormente la propaganda de los Reyes Católicos) y la Fortuna (símbolo nobiliario que justifica las caídas políticas como efectos de una fuerza externa y superior a los méritos del noble). Su significado básico consistió en proponer un programa de reformismo político al servicio de don Álvaro de Luna, utilizando para ello, como era propio del cancionero, un propósito y un lengujae moral y dirigiéndose a un público noble que aparece reflejado en múltiples ocasiones en los casos de Fortuna que se recogen en sus versos.

El éxito de la obra se muestra en su temprana difusión por la imprenta. Su edición prínceps pudo ser en Salamanca entre 1481 y 1488. Tras ella se imprime en Zaragoza (1489, 1506, 1515), Sevilla (1496, 1499, 1509, 1502, 1517), Toledo (1501) y

Granada (1505), Tuvo, al menos, nueve ediciones más a lo largo del siglo XVI. Sin embargo, más que la abundancia de sus ediciones es prueba de su éxito su temprana edición como obra comentada, pues solo las obras clásicas grecolatinas merecían esa atención por parte de los humanistas. Hernán Núñez, el Comendador Griego, publica *Las Trescientas con su glosa* en Sevilla en 1499 y la revisa en Granada en 1505. Al final del siglo XVI, cuando ya la poesía cancioneril entona su canto del cisne, el humanista Francisco Sánchez de las Brozas, el Brocense, volverá a editar la obra comentada en Salamanca el año 1582, por considerarla una obra clásica de la cultura española.

D. Poetas de la plenitud cancioneril

Múltiples son los poetas de la plenitud cancioneril. No cabe una fácil sistematización de ellos, por aparecer en múltiples cancioneros y atravesar sus vidas dos o tres reinados de la época. No obstante, cabe hacer una diferencia entre los poetas castellanos, que realizan su obra fundamentalmente en cortes de reyes o nobles de Castilla, y poetas aragoneses que escriben básicamente en las cortes trastámaras de Aragón, Nápoles o Navarra.

De los poetas castellanos destaca, junto a los tres grandes nombres del cancionero, el poeta Gómez Manrique, eclipsada su obra en gran medida por el éxito de su sobrino Jorge. Gómez Manrique nació hacia 1412 y murió en Toledo en 1490. Participó en las contiendas nobiliarias de la época junto con su familia, siempre apoyando el bando aragonés contra don Álvaro de Luna y posteriormente contra Enrique IV en favor de su hermano Alfonso y de Isabel. Participó en la Farsa de Ávila (1465), en la que simbólicamente se alzó a Alfonso como rey, y fue el encargado de escoltar a Fernando el Católico en Castilla en su viaje secreto para casarse con Isabel. En la Guerra civil tras la muerte de Enrique IV apoyó a Isabel frente a Juana la Beltraneja, por lo que los Reyes Católicos le concedieron en 1477 el cargo de Corregidor de Toledo. Fue sobrino del Marqués de Santillana y, como él, acumuló a lo largo de su vida una importante biblioteca. Fue miembro del círculo poético en torno al arzobispo de Toledo Carrillo, aunque a partir de 1470 rompió con él para ser fiel a Isabel la Católica.

Fue uno de los poetas más famosos de su época, conservándose más de cien composiciones de tema amoroso, religioso, satírico, político y moral. El género que más cultivó fue la canción de amores. En sus decires amorosos recurre en ocasiones a la alegoría como en su *Batalla de amore*s o en su *Carta de amores*. Abundan las preguntas y respuestas y la poesía de circunstancias. Destaca su obra elegiaca con la *Consolatoria a doña Juana Manrique*, la *Defunsión del noble caballero Garcilaso de la Vega y* el *Planto*

de las Virtudes y poesía por el magnífico señor don Íñigo López de Mendoza. En las *Coplas a don Diego Arias de Ávila* realiza un obra político-moral que sirve de modelo a las *Coplas* de Jorge Manrique. En su *Esclamaçión e querella de la gobernación* denuncia la realidad política del reinado de Enrique IV. Por el contrario, su *Regimiento de príncipes* desarrolla una teoría política destacando los valores de la antigua nobleza en apoyo de Isabel la Católica. Continuó las *Coplas de los pecados mortales* de Juan de Mena con los pecados de la gula, la envidia y la pereza no tratados por el poeta cordobés. Por otra parte, Gómez Manrique es el primer autor conocido de la historia del teatro castellano. Aplica sus recursos poéticos para engalanar las tradiciones del teatro paralitúrgico en su *Representación del nacimiento de nuestro Señor* y las *Lamentaciones fechas para la Semana Santa*. Así mismo escribió unos *Momos* para el cumpleaños del Infante Alfonso, a petición de la infanta Isabel y otros por el nacimiento de un sobrino suyo.

Junto a Gómez Manrique aparecen otros poetas castellanos de gran interés, entre los que destacamos a dos:

- Juan Rodríguez del Padrón (1390-1450), poeta de origen noble, terminó sus días como franciscano tras una peregrinación a Jerusalén (1441). Transvasó el código de la poesía amorosa cancioneril al género de la novela sentimental en su *Siervo libre de amor (1439)*. Con ello el servicio de amores se transformó en caso de amores real que debía solventarse según las normas sociales y no poéticas de la época.
- Nicolás Guevara (h. 1440-1504). Se crió con Gonzalo Chacón, el que fue cronista de don Álvaro de Luna y Mayordomo Mayor de Isabel la Católica. Es ejemplo de la poesía de la época en la que domina la poesía amorosa, junto a la político-moral y la satírica de circunstancias. En su obra se percibe el abandono del arte mayor en beneficio del arte real. Se conserva más de cuarenta poesías, entre las que destaca su decir *Sepultura de amor* (h. 1464).

Los poetas aragoneses escriben en las cortes trastámaras de Navarra y Aragón (entorno a Juan II de Navarra y Aragón) y en la corte napolitana de Alfonso V el Magnánimo. De su amplia nómina destacan los siguientes:

- Suero de Rivera. Noble poco documentado (aparece en la corte de Alfonso el Magnánimo en 1446), su poesía muestra una evolución en la temática amorosa influida por el dolce stil nuovo en la que aparecen claros ejemplos del lenguaje sacro profano como en su *Misa de amor*. Es ejemplo de poeta cortesano de mitad de siglo, escribiendo varios poemas sobre cómo ha de ser el correcto comportamiento del noble en la Corte.

- Pere Torrellas o Torroella. Poeta catalán es uno de los primeros poetas bilingües. Su obra cabe datarla entre 1436 y 1486. De ella destacan las *Coplas sobre las calidades de las donas* (entre 1441 y 1445), poema misógino que generó toda una corriente de obras a favor y en contra de sus críticas (en contra escriben Montoro, Suero de Ribera y Gómez Manrique). En prosa el *Corbacho* de Martínez de Toledo coincide con sus tesis; por el contrario *Cárcel de amor* de Diego de san Pedro criticará su misoginia con una encendida defensa de las damas.
- Juan de Dueñas (1404-h. 1460). Noble al servicio de Juan de Navarra y posteriormente de Alfonso el Magnánimo, fue hecho prisionero en la batalla de Ponza. Poeta de amplias relaciones con las cortes de Castilla, Navarra y Aragón, destaca por su alegoría amorosa *La nao del amor*.
- Juan de Tapia. Aunque inició su producción en la corte de Juan II de Castilla, pronto pasa a Italia donde produce su poesía en las cortes de Alfonso V y de su hijo Ferrante. A partir de 1456 no hay documentación sobre él. Es un poeta de amplio dominio técnico y de ágil uso de la imaginería alegórica (bélica, carcelaria y cancilleresca) en sus decires de amor. No debe confundirse con su homónimo Tapia, poeta castellano del reinado de los Reyes Católicos, de quien casi nada sabemos sobre su biografía.
- Carvajal o Carvajales. Como el caso del Tapia homónimo de Juan de Tapia, este poeta es uno de los oscuros nombres del cancionero de quien nada sabemos sobre su vida. Se ha propuesto su posible identificación con García de Carvajal, noble al servicio del rey Ferrante de Nápoles, aunque no es definitiva. Destacan en su producción poética sus serranillas y sus dos romances, siendo uno de los primeros autores en asimilar el romance en la poesía cortesana.

Junto a estros poetas castellanos y aragoneses la poesía de plenitud del cancionero ofrece un caso específico de poetas: los poetas conversos. No cabe realizar una caracterización uniforme de ellos, ya que, según sus peculiares biografías, la condición de converso afectará de manera definitva o no a su producción. Veamos un ejemplo de cada caso:

- Juan Álvarez Gato (c. 1435-h. 1510-1512). Noble de origen converso, escribió en las cortes de Enrique IV y de Isabel la Católica. Estuvo al servicio de Beltrán de Cueva, de los Mendoza y de los Arias Dávila, estos último conversos como él. Fue amigo del cardenal Hernando de Talavera, cuya vida escribió. Sus más de cien poesía conservadas se reparten entre el amor profano y una sentida poesía religiosa, fruto de su conversión personal, en la que incorpora

la lírica tradicional en la corte mediante sus versiones a lo divino. En su obra no se advierte la condición de converso de manera singular.

– Antón de Montoro (c. 1404-c. 1483-1484). Poeta pobre, sastre de oficio, sintió en sus propias carnes el rechazo y la persecución por ser converso, lo que dejó una huella indeleble en su poesía. En sus más de ciento cincuenta poemas conservados hay abundantes poemas laudatorios a nobles y reyes, junto a otros claramente denigratorios de poetas de baja extracción social como son Juan de Valladolid, Juan Marmolejo o Diego el Tañedor. Junto a esta poesía satírica destacan en su obra tres extensas composiciones en protesta por los progromos contra los judíos de Códoba y Carmona en 1473 y 1474. En ellas sobresale su queja *A la Reina doña Isabel* que comienza con unos doloridos versos en los que sintetiza su vida:

> ¡O, Ropero, amargo, triste,
> que no sientes tu dolor!
> Setenta años que naciste
> y en todos siempre dixiste:
> «ynviolata permansiste».
> Y nunca juré al Criador,
> hize el Credo y adorar
> ollas de toçino grueso,
> torreznos a medio asar,
> oir misas y reçar,
> sanctiguar y persinar,
> y nunca pude matar
> este rastro de confeso.[35]

Por último hemos de considerar la existencia de una poesía anónima de tipo satírico y contenido político que dejará, al menos, tres grandes poemas de estilo bajo y desarrollo alegórico que critican a los nobles de la época. Las *Coplas de la Panadera* se componen con motivo de la batalla de Olmedo de 1445 entre los partidarios de Juan II y los Infantes de Aragón. Glosan el mote "¡Di Panadera!" y pasan revista satírica a la cobarde actuación de los nobles enfrentados. Las *Coplas del Provincial* (1465 y ampliado después en el reinado de los Reyes Católicos) convierten la corte de Enrique IV en un convento al que el Provincial pasa revista criticando a los nobles de la época. Las *Coplas de Mingo Revulgo* son las de mayor calidad literaria y su autoría se

---

[35] Edición propia desde el texto ofrecido en *An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts*, portal de la Universidad de Liverpool dirigido por D. S. Severin: https://cancionerovirtual.liv.ac.uk/main-page.htm

ha pretendido atribuir a fray Íñigo de Mendoza. En forma de diálogo de pastores, Gil Arribato pregunta a Mingo Revulgo sobre sus males, lo que le da pie a describir el lamentable estado del reino debido al mal gobierno del pastor que representa a Enrique IV. El éxito de esta sátira lo muestra su pronta glosa en prosa realizada por Hernando del Pulgar (impresa en Burgos hacia 1485).

E. Jorge Manrique

Jorge Manrique es a fecha de hoy el poeta de cancionero más conocido y más actual. En su momento fue un ejemplo de poeta cortesano que no brilló con el prestigio de su tío Gómez Manrique ni con la difusión de poetas contemporáneos como Juan del Encina o Garci Sánchez de Badajoz. Hijo de Rodrigo Manrique († 1476), Maestre discutido de la orden de Santiago, nació en Paredes de Nava, hacia 1440. Actuó en defensa de la política de su familia, los Manrique de Lara, en sus luchas contra los moros, su levantamiento de los nobles contra Enrique IV de Castilla y su defensa de los derechos de Isabel la Católica frente a la Beltraneja. Fue señor de Belmontejo de la Sierra (actual Villamanrique), comendador del castillo de Montizón, Trece de Santiago, duque de Montalvo por concesión aragonesa y capitán de hombres de armas de Castilla. En una escaramuza cercana al castillo de Garcimuñoz en Cuenca, defendido por el Marqués de Villena, fue herido de muerte en 1479, atribuyéndose esta muerte Pedro de Baeza en su *Carta al Marques de Villena, su señor, exponiendole su vida y servicios*.

Su poesía es un ejemplo de la poesía de circunstancias. La mayor parte de ella es poesía amorosa cortesana mostrando su habilidad conceptista en las canciones y una ingeniosa imaginería bélica en sus decires. Tiene tres poemas burlescos y un largo decir elegiaco, las *Coplas a la muerte de su padre,* don Rodrigo Manrique, Maestre de Santiago (1476), a las que debe su fama.

Las *Coplas* son una tópica poesía elegiaca cancioneril. Estas composiciones, desde su origen en el planh provenzal, son elogios políticos del noble finado. En el caso de Manrique se trata del elogio de don Rodrigo. Por ello, se subraya su protagonismo ocupando más de un tercio de la obra (de las coplas veinticinco a la cuarenta). Se subraya en sus versos la oposición que se da entre la memoria que deja su figura, ya que "sus grandes hechos e claros / no cumple que los alabe, / pues los vieron, /ni los quiero hazer caros,/ pues el mundo todo sabe / cuáles fueron". (c. XXV); y el olvido inevitable en que caen los nobles castellanos tras su muerte: "Y sus muy claras hazañas/ que hizieron en las guerras/ y en las pazes,/cuando tú, cruda, te ensañas, / con tu fuerça, las atierras / e deshazes". (c. XXIII). El nombre

propio ("el maestre don Rodrigo") también destaca su carácter singular frente a las alusiones con las que son mencionados el resto de personajes nobiliarios (solo se ofrecen los nombres de los reyes Juan, Enrique y el infante Alfonso, nombrado rey por su partidarios, entre ellos los Manrique, en la *Farsa de Ávila* de 1465).

El tratamiento de los personajes históricos en las *Coplas* muestra las relaciones de los Manrique con los reyes y banderías de la política nobiliaria del siglo XV. El rey don Juan II, de quienes fueron altos servidores, aparece elogiado en las galas de su corte (cc. XVI- XVII). El rey don Enrique IV, de quien fueron contrarios, aparece con un retrato de condena moral (c. XVIII-XIX). El Infante Alfonso, de quienes fueron seguidores, aparece retratado muy positivamente y es ejemplo del designio inescrutable de la providencia divina (c. XX). Los Infantes de Aragón, partido de los Manrique en el reinado de Juan II, son retratados de manera positiva (c. XVI). Frente a ellos, los maestres de las órdenes militares, don Álvaro de Luna de la de Santiago y los dos hermanos maestres don Juan Pacheco de la orden de Santiago y don Pedro Girón de la de Calatrava, todos contrarios a los Manrique, son duramente criticados (cc. XXI y XXII).

¿Qué sentido tienen estas referencias políticas en una obra elegiaca y moral? Este decir tiene un interés muy circunstancial, y no es el dolor filial ante la figura del padre muerto. Por el contrario, el lamento funerario se compone con ocasión del pleito del Maestrazgo de la Orden de Santiago. En 1474, Juan Pacheco, marqués de Villena y maestre de la Orden, abdicó en favor de su hijo Diego. Esta decisión no fue admitida y produjo una división en la Orden que, por un lado, eligió a Don Rodrigo, maestre por su provincia de Castilla en Uclés y a don Alonso de Cárdenas, maestre en su provincia de León en San Marcos de León. Esta disputa sobre quién era el auténtico maestre de la orden, si el elegido por la provincia de Castilla o el elegido por la provincia de León, estaba sin dilucidar a la muerte de don Rodrigo Manrique en 1476. Para defender propagandísticamente los intereses del linaje de los Manrique, personificados en el primogénito Pedro Manrique, escribe su hermano las *Coplas.* El prestigio de don Rodrigo era el principal argumento para defender la candidatura de su hijo, quien consigue la elección canónica como maestre en 1477. De poco le va a servir, pues los Reyes Católicos van a asumir la administración de la orden durante un tiempo hasta que nombran maestre a don Alonso de Cárdenas (1477-93), quien les acompañó en la Guerra de Granada. La importancia propagandística de la literatura en la época la testimonia el hecho de que Alonso de Cárdenas, una vez nombrado maestre, ordena en el Capítulo General celebrado en Écija en 1585 la redacción de una *Crónica sobre la Orden de Santiago* a Pedro Orozco y Juan

de la Parra. Esta *Crónica,* terminada en 1488, en realidad va a ser una crónica particular de don Alfonso, donde se elogian sus méritos y no se reconoce el maestrazgo de don Rodrigo, siempre nombrado como conde de Paredes.

El carácter circunstancial de la composición de las *Coplas* y su significado político de exaltación del linaje de los Manrique en la persona del discutido maestre difunto, permite reinterpretar su significado con lo que el tema de la muerte pasa a un segundo lugar. En efecto, tras un Exordio homilético (cc. I-IV) sobre el motivo del paso destructor del tiempo, se abre una primera parte en la que el tema fundamental no es la muerte, sino el motivo de que "Este mundo bueno fue", esto es, una reflexión sobre la correcta vida del caballero cristiano. Este regimiento moral del noble, que ocupa de las cc. V a la XXIV, se articula en torno a tres subtemas. El primer de ellos (cc. V-VII) es la obligación moral de vivir bien en términos morales, de aprovechar esta vida "porque, segúnd nuestra fe, / es para ganar aquél / que atendemos" (c. VI). Sin embargo, como desarrolla el segundo subtema, la vida del noble castellano del siglo XV se dedica a un vivir errado (cc. VIII-XIII), en busca de unas metas equivocadas que la propia vida deshace ("de ellas deshaze la hedad, / de ellas, casos desastrados/ que contecen,/ de ellas, por su calidad,/ en los más altos estados/ desfallescen", c. VIII). Por último, el tercer subtema, con el tópico clásico del ubi sunt (cc. XIV-XXIV), subrayará los ejemplos del mal vivir de los nobles castellanos del siglo XV afectando a reyes (Juan II, Enrique IV y el infante Alfonso), a maestres (Álvaro de Luna, Juan Pacheco y Pedro Girón) y a toda la nobleza en general. En el comienzo de su catálogo histórico ya avisa que lo que queda de ellos, equivocados en vida, no es otra cosa que olvido: "vengamos a lo de ayer,/ que tan bien es olvidado/ como aquello" (c. XV)

Frente a estos ejemplos de vida cortesana que no dejan otra memoria que el olvido, en la segunda parte de las *Coplas* se ofrece la vida de don Rodrigo Manrique como vida ejemplarde un noble del siglo XV. Por ello, las coplas XXV a XXXII nos muestran su ejemplar vida caballeresca en sus virtudes (cc. XXVI-XXVIII) y en sus hechos con los que consigue su patrimonio en lucha contra moros (c. XXIX), la defensa de su hacienda y estado (cc. XXX) y el acrecentamiento de su prestigio (XXXI y XXXI). Tras ello, solo queda ser ejemplo en su muerte (cc. XXXIII-XL), siguiendo las exigencias de la regla de la Orden de Santiago. Por ello, muere con resignación cristiana, tras una sentida oración y rodeado de sus familiares. Frente al olvido en que permanecen reyes y nobles desde los antiguos troyanos a los más modernos coetáneos de don Rodrigo, de él puede decirse, por su carácter excepcional y ejemplar, "que aunque la vida murió,/ nos dexó harto consuelo / su memoria".

Y con ella la fama y el prestigio de su linaje que puede apoyar en él las reivindicaciones de sus aspiraciones políticas.

Cabe esquematizar esta interpretación de las *Coplas* en esta estructura:

Exordio: 1-4.

I. Obligaciones de la vida cortesana: Este mundo bueno fue.

- La necesidad de vivir bien: 5-7.
- El vivir errado: 8-13
- Ejemplos del mal vivir: 14-24

II. Ejemplo de la vida cortesana: Don Rodrigo,

- Testimonio de bien vivir: 25-32
- Testimonio de buen morir: 33-40.

El éxito de las *Coplas* se advierte en su abundante presencia en cancioneros y la serie de glosas que produjeron hasta bien entrado el siglo XVI. La primera de ellas se debe a Alonso de Cervantes, publicada en Lisboa en 1501, en la que se sigue manteniendo el sentido político de su texto e incluye dos estrofas denominadas *coplas póstumas* por la crítica. A partir de ella, las *Coplas* se leerán en sentido moral como hacen Rodrigo de Valdepeñas, Luis Pérez, Gregorio Silvestre, Gonzalo de Figueroa y Jorge Montemayor, entre otros.

F. Poetas del reinado de los Reyes Católicos

Como ocurre con los poetas de plenitud del cancionero, los poetas cuya obra principal se compone en el reinado de los Reyes Católicos son inabarcables por su multitud. Vamos a destacar unos cuantos ejemplos de la poesía de esta época.

- Pedro de Cartagena. Era miembro, por su madre, de la importante familia conversa de los Cartagena, descendientes de Alvar García de Santa María. Nacido en 1457, murió en la guerra de Granada en 1486. Tuvo una amplia relación literaria con poetas como fray Íñigo de Mendoza (primo suyo), Jorge Manrique, Garci Sánchez de Badajoz y Tapia. Se conservan ochenta y ocho composiciones suyas. Destaca por su virtuosismo formal en las poesías breves y por su originalidad en el enfoque de los temas.
- Garci Sánchez de Badajoz. Poeta nacido en Écija hacia 1460, fue tenido por pacense desde los primeros catálogos de hombres ilustres del Siglo de Oro. Según datos legendarios murió loco de amores en Jerez de los Caballeros. Su muerte real debió producirse hacia 1526. Fue un poeta muy conocido y

admirado, tanto en el XV (como muestra el abrir con su obra el cancionero LB1) como en el XVI. Escribió abundantes canciones, decires, villancicos y romances trovadorescos. De su obra destacan las *Liçiones de Job apropiadas a las pasiones de amor,* un *Infierno de amor* y las *Lamentaciones de amores*.

– Juan del Encina o del Enzina. Nació hacia 1469. Poeta y músico, recibió formación universitaria en Salamanca y musical en su catedral, siendo mozo de coro en 1484 y capellán en 1490. entró al servicio de los Duques de Alba en 1492, marchando a Roma en 1499. En 1519-1520 peregrina a Jerusalén, tras ser ordenado sacerdote, junto al marqués de Tarifa. Murió en León hacia 1529. Su obra poética se recoge casi íntegra en su *Cancionero* publicado en 1496. Su poesía es muy variada, siendo ejemplo del virtuosismo formal y temático del manierismo poético del reinado de los Reyes Católicos. En sus formas cultas hay decires alegóricos (*Triunfo de la Fama,* dedicado a los Reyes Católicos*; Triunfo del Amor)*, una composición elegiaca, la *Tragedia trovada a la dolorosa muerte del príncipe don Juan*, una traducción prehumanista de las Églogas de Virgilio y el relato de su peregrinación publicado en *Trivagia o Vía sagrada a Hierusalem (Roma, 1521*). Gran interés tiene su vertiente más popular, pues es un maestro en la composición de villancicos y romances trovadorescos. En estos últimos entiende mejorar el romance tradicional añadiendo una doble rima (en los versos sueltos) con lo que la composición se transforma en una serie de cuartetas que mantienen la misma rima en los versos pares. A partir de 1492, transpasó las galas de la poesía cancioneril a una fórmula teatral, tanto en su vertiente religiosa como profana, que hará de la égloga de pastores la fórmula básica del teatro cortesano de finales de la Edad Media.

– Florencia Pinar. A penas si se conservan seis canciones de esta voz femenina del *Cancionero General*, posiblemente relacionada con la corte de Isabel la Católica. Sus poemas son ejemplo de la poesía circunstancial y de los tópicos cancioneriles por disimular en ellas su condición femenina.

– Quirós. Es un poeta totalmente desconocido del *Cancionero general*, a pesar de las diferentes atribuciones que han pretendido hacer con Diego Núñez de Quirós, Hernando de Quirós o Gonzalo de Quirós. Su poesía se relaciona con círculos valencianos. Se conocen de él cuarenta y dos composiciones. Es ejemplo, junto con el Tapia del *Cancionero General,* de poeta desconocido del que solo conocemos sus versos, ejemplos en ambos casos de los tópicos formales y temáticos de la poesía cortesana del reinado de los Reyes Católicos.

Junto a estas manifestaciones poéticas cancioneriles, muy tópicas en la época de los Reyes Católicos, la poesía abordará en el último tercio del siglo XV una temática conocida, pero renovada desde la nueva espiritualidad franciscana cercana a la devotio moderna. Con ello, la poesía religiosa de finales del siglo va a conocer una profunda renovación estilítica y temática, debida a estos principales poetas:

- Fray Íñigo de Mendoza. Desciende de dos familias literarias y de alto estado nobiliario: los Mendoza y la familia conversa de los Cartagena. Nació hacia 1424 y murió cerca de 1502. Franciscano, fue confesor de la reina Isabel. Su poesía tocó la temática político-moral en composiciones como *Coplas en loor de los Reyes Católicos* o el *Dechado de regimiento de príncipes dirigido a la reina doña Ysabel*. Sin embargo, su principal aportación es la poesía religiosa donde sobresale la *Vita Christi*. En su primera versión de 1467-68 es más una sátira contra Enrique IV que una obra religiosa. Su segunda versión, impresa en Zaragoza probablemente entre 1480 y 1484, tiene ya el contenido religioso propio de una contemplación de la vida de Cristo en coplas reales que se interrumpe en el episodio de los Santos Inocentes. La obra volvió a rehacerse en una tercera versión impresa en Zamora (1482). En su relato del nacimiento la *Vita* puede hacerse eco de la tradición teatral del oficium pastorum que quizás conociera.
- Fray Ambrosio Montesino. Nacido hacia 1444, murió en 1514. Fue amigo del cardenal Cisneros y predicador de los Reyes Católicos, por cuyo encargo tradujo la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia (impresa en Alcalá de Henares entre 1502 y 1503). Su obra poética se caracteriza por su relación con la poesía tradicional vuelta a lo divino (técnica literaria también denominada contrafactum). Su obra se difundió impresa en *Coplas sobre diversos devociones y misterios de nuestra santa fe católica* (Toledo, 1485) y en *Cancionero de diversas obras de nuevo trovadas* (Toledo, 1508).
- Juan de Padilla, el Cartujano. Nació en Sevilla de familia noble hacia 1468 y profesó como cartujo antes de 1493. Murió en 1520. Su obra refleja una poesía religiosa culta en la que destaca su *Retablo de la vida de Cristo* (1500) y su poema alegórico-narrativo en arte mayor *Los doce triunfos de los doce apóstoles* (1519). En esta última, siguiendo las visiones alegóricas de origen dantesco, visita los doce signos del zodiaco cada uno de ellos dedicado al apóstol cuya festividad se celebra en ese tiempo.

A esta poesía sacra ha de unirse la producción religiosa de muchos de los poetas del cancionero. En este sentido, valga de ejemplo, por su difusión y éxito en la época,

la poesía de Diego de San Pedro, poeta que extiende la concepción amorosa del cancionero a la naciente novela sentimental escribiendo la novela europea más famosa de finales del XV y principios del XVI, *Cárcel de amor*. Apenas si conocemos datos de su vida, aunque estuvo al servicio de Juan Téllez de Girón, conde de Ureña, y debió morir después de 1498. En su producción poética, junto a las tópicas poesías amorosas, hay poesía moral como el *Desprecio de la fortuna.* Su poesía religiosa fue muy difundida, destacando en ella su *Pasión trobada* (1492), auténtico éxito literario que fue imprimiéndose reiteradamente en pliegos sueltos a lo largo del XVI, y el decir *Las siete angustias de Nuestra Señora*, muy original en su temática.

También se desarrolla en el reinado de los Reyes Católicos una intensa poesía satírica de circunstancias y paródica, en la que destacan la obra de Rodrigo de Reinosa y la *Carajicomedia*.

– Rodrigo de Reinosa (c. 1450-c. 1530) es un poeta de vida marginal cuya obra inicia la poesía de germanía en Castilla como en su *Razonamiento por coplas en que se contrahace la germanía y fieros de los rufianes y las mugeres del partido* y tiene un contenido muy a menudo paródico como en el caso del *Pater noster trobado y dirigido a las damas*. Utiliza directamente o mediante contrafactum formas y estrofas propios de la poesía popular como villancicos y romances. Su mayor valor literario consiste en reproducir los giros y expresiones de las capas bajas de la sociedad como son negros, mozas de partido, comadres o rufianes.
– *Carajicomedia*. Es ligeramente posterior a la muerte de Fernando el Católico, se publicó en el *Cancionero de obras provocantes a risa* desgajado del *Cancionero general* en 1519. En coplas de arte mayor realiza una parodia de las *Trescientas* de Juan de Mena relatando en verso, y comentando en prosa como hiciera Hernán Núñez, las aventuras del carajo de Diego Fajardo. La obra anónima se burla de la poesía elevada de la época y de la piedad religiosa. Sirva de muestra de su tono la estrofa inicial:[36]

  Al muy imponente carajo profundo
  de Diego Fajardo, de todos ahuelo,
  que tanta de parte se ha dado en el mundo
  que cuarenta años que no mira al cielo;
  aquel que con coños tuvo tal zelo

[36] Texto tomado de *Poesía española.2. Edad Media: lírica y cancioneros*, ed. Vicente Beltrán, Barcelona, Crítica, 2002.

cuanto ellos de él tienen agora desgrado
quel que está siempre cabeça abaxado,
que nunca levanta su ojo del suelo.

2. EL ROMANCERO

2.1. Historia del romancero

A. Origen de los romances

La crítica acepta en su mayoría las tesis pidalianas del origen épico de los romances, fruto de la evolución de la épica oral y tradicional a lo largo del siglo XIV. Según su teoría, a lo largo de los siglos XIII y XIV:

> Los oyentes se hacían repetir el pasaje más atractivo del poema que el cantor les cantaba; lo aprendían de memoria y al cantarlo ellos a su vez, lo popularizaban, formando con esos pocos versos un canto aparte, independiente: un romance. (Menéndez Pidal 1945:121)

Nacen así los romances épicos tradicionales. Ante el éxito de estos romances tradicionales los juglares, ante la necesidad de renovar su repertorio, compusieron nuevos romances inventados por ellos utilizando los recursos propios de su oficio. Estos romances, denominados romances juglarescos, solían tener mayor extensión que los romances tradicionales y una temática más amplia. Así mismo el pueblo, a imitación de esta nueva forma nacida de la ruptura de los cantares de gesta, compondrían nuevos romances tradicionales de temas históricos y novelescos.

El análisis de los textos muestra evidentes relaciones genéricas con la épica. Así cabe advertirlo, por ejemplo, en el romance de las almenas de Toro (nº 8)[37]:

En las almenas de Toro allí estaba una doncella
vestida de paños negros, reluciente como estrella.
Pasara el rey don Alonso, namorado se había d'ella.
Dice, si es hija de rey, que se casaría con ella,
y si es hija de duque, serviría para manceba.
Allí hablara el buen Cid, estas palabras dijera:

---

[37] Con el número entre préntesis hacemos referencia al texto incluido en la antología de Paloma Díaz-Mas, *Romancero*, Barcelona, Editorial Crítica,1994, de la que también tomamos los textos citados.

–Vuestra hermana es, señor, vuestra hermana es aquélla.
–Si mi hermana es –dijo el rey–, fuego malo encienda en ella.
Llámenme mis ballesteros, tírenle sendas saetas
y aquel que la errare que le corten la cabeza.-
Allí hablara el buen Cid, de esta suerte respondiera:
–Mas aquel que le tirare pase por la misma pena.
–Íos de mis tiendas, Cid, no quiero que estéis en ellas.
–Pláceme –respondió el Cid–, que son viejas y no nuevas;
irm'he yo para las mías que son de brocado y seda,
que no las gané holgando ni bebiendo en la taberna:
ganélas en las batallas con mi lanza y mi bandera.

Siguiendo las tesis de don Ramón Menéndez Pidal, es evidente advertir las relaciones métricas que este texto establece con la tirada épica. En esta serie monorrima, con asonancia en e-a, de versos octonarios (16 sílabas repartidas en dos hemistiquios octosílabos), se regulariza el fluctuante verso épico y se mantiene la asonancia mornorrima de la tirada épica. Incluso en ocasiones, para mantener la rima los romances recurren a la e paragógica de la épica. Valgan de ejemplo estos versos del romance de las quejas de Jimena (nº 13):

Yo lo haré de buen grado, de muy buena voluntad;
mandarle quiero una carta, mandarle quiero llamare.—
Las palabras no son dichas, la carta camino vae;
mensajero que la lleva dado la había a su padre.
–Malas mañas habéis, conde, no vos las puedo quitare,
que cartas que el rey vos manda no me las queréis mostrare.
–No era nada, mi hijo, sino que vades alláe.
Quedavos aquí, hijo, yo iré en vuestro lugare. vv. 30-37

Además de las relaciones métricas se advierten relaciones temáticas. Ambos romances, por ejemplo, están protagonizados por el Cid. El primero de ellos recoge personajes y motivos tratados en el cantar del *Cerco de Zamora* (doña Urraca, sus posibles amoríos con su hermano Alfonso, la rebeldía del Cid y el motivo del destiero, etc.). De hecho, con los diferentes romances protagonizados por un héroe épico cabe hacer un ciclo romancístico que viene a recuperar parcialmente la historia que del héroe se relataba en uno o varios cantares de gesta. Por otro lado, como cabe advertir en el romance de las almenas de Toro que hemos transcrito íntegramente, en el desarrollo narrativo del romance se aprecia un claro fragmentarismo. El romance

forma parte de una historia más amplia cuyo principio y final no se relata porque ya era conocido por los receptores que seleccionaban aquellos momentos de mayor interés de la historia de un cantar para desgajarlos en forma de romance, regularizando su métrica.

Aunque la crítica admite generalmente las tesis de Menéndez Pidal, hay algunos críticos que se oponen a este origen épico y suponen un origen independiente de la épica, vinculado con la lírica tradicional. En su argumentación se basan en textos como el romance de la dama y el pastor (nº 82) que es el primer romance conservado:

–Gentil dona, gentil dona, dona de bell parasser,
los pes tingo en la verdura esperando este plaser.-
Por hi passá ll'escudero mesurado e cortés;
les paraules que me dixo todes eren d'amores.
–Tate, escudero, este coerpo, este corpo a tu placer:
las titilles agudilles qu'el brial queran fender.-
Alli dixo l'escudero: –No es hora de tender;
la muller tingo fermosa, fijes he de mantener,
al ganado de la sierra que se me va a perder,
els perros en les cadenes que no tienen qué comer.
–Allá vages, mal villano, Dieus te quera mal feser:
por un poco de mal ganado dexes coerpo de plaser.

[L'escorreguda es:]

Mal me quero mestra Gil
e fácelo con drecho:
bien me quere su mujer
qui'm echa en son lecho

Este romance (con una escorreguda, esto es, desfecha, claramente lírica) fue copiado por un estudiante mallorquín en Bolonia en 1421. El manuscrito que lo conserva se denomina hoy Cartapacio de Jaume d'Olesa. Quienes no admiten el origen épico argumentan que, si los romances proceden de la épica, deberían ser los romances épicos los primeros en ser conservados y no los romances líricos o históricos como ocurre en la documentación de la que disponemos. Por otra parte, advierten en los romances una estructura musical de posible origen lírico y la presencia en abundantes ocasiones de estribillos.

No es difícil responder a las críticas contra el origen épico de los romances. Tres son los principales argumentos que las refutan:

1. Conservamos en ocasiones dos versiones de un mismo romance (como ocurre en el caso del Romance del prisionero, nº 67): una versión extensa, narrativa; y otra breve, lírica. La más antigua es la versión larga narrativa, no la lírica, por lo que en su origen las formas narrativas, como las épicas, cabe suponerlas anteriores a los romances líricos.
2. Los romances históricos del siglo XIV vinieron a ocupar la función noticiera que tenía la épica en sus orígenes (al menos hasta el siglo XII), por lo que esta funcionalidad refuerza la vinculación del romance con la épica y con ello su origen.
3. Es innegable la influencia lírica en la evolución del romance. Pero esta influencia se realiza sobre el romance ya establecido. Cabe precisar este influjo en tres elementos que se añaden a la forma canónica del romance y no lo constituyen, como se esperaría de ser su origen. La tendencia a la cuarteta (esto es, a mantener una unión sintáctica y temática cada dos versos compuestos), la presencia ocasional del estribillo en algunos romances y el uso de temas y motivos líricos en algunos de los relatos son las influencias más notables de la lírica que hacen evolucionar al romance ya establecido desde su origen épico.

B. La tradicionalidad del romance

Al aceptar las tesis sobre el origen épico propuestas por don Ramón Menéndez Pidal, consideramos que el romance nace y vive en la vida tradicional y en la cultural folclórica que hemos estudiado en el tema segundo al analizar la lírica tradicional y la épica. Esta vida tradicional del romance le hace vivir en una transmisión oral colectiva permaneciendo en la memoria del folclore que sirve de señas de identidad de un pueblo. Por ello, su registro escrito será ocasional y tardío y, sobre todo, ajeno a la comunidad que lo mantiene vivo. Su registo es siempre externo: alguien de fuera de la comunidad, por razones musicales o de otra índole, decide transcribir el romance y así lo hace, modificándolo muy a menudo. Este carácter tradicional y colectivo llevó a Menéndez Pidal a postular la vida latente del Romancero Hispánico por lo que, por ejemplo, a principios del siglo XXI todavía quedan romances nacidos en la Edad Media vivos en la memoria colectiva del folclore.

Estos romances tradicionales sufren un proceso de creación muy diferente al de la literatura culta. Lo fundamental en la creación tradicional es la retransmisión, no la

creación propiamente dicha. Un romance creado por un juglar, un poeta popular o un poeta culto muere apenas nacido si no es acogido por una colectividad que lo hace suyo y lo repite una y otra vez hasta que forma parte de la memoria colectiva y de las señas de identidad de esa comunidad. Pero si el romance es acogido, ha de pagar un precio. Frente a la literatura culta que es literal e inalterable, la literatura tradicional en general y el romance en particular es una literatura con gran flexibilidad en su texto y en sus motivos (contenidos temáticos y narrativos). La memoria es dúctil y por ello cambia palabras, actualiza nombres, suprime pasajes, incorpora nuevos contenidos para cubrir lagunas o para corregir lo que cree que son errores, etc.

Como el romance vive no tanto de su creación, sino de su retransmisión, su autor real es un autor-legión que lo va modificando a través de una larga transmisión recreadora. Valga un ejemplo: el romance de Tamar y Amnón (nº 86) comienza con estos versos:

> Rey moro tenía hijo   que Ataquino se llamaba;
> se ha enamorado de Altamare,   que era su querida hermana

Como puede verse, los hijos del rey David que protagonizan una violación incestuosa, han desparecido en la memoria colectiva que ha ido recreando su historia.

Estos cambios no son cambios caprichosos, los romances se adaptan culturalmente a la comunidad que los mantiene vivos, por lo que van transformándose a través de diversas selecciones colectivas y diferentes añadidos aceptados por la comunidad. Con ello se configuran en auténticas obras abiertas, dinámicas y vivas.

Testimonio de este carácter abierto del romance son sus múltiples variantes. La continua reelaboración del texto y de los motivos de los romances en su retransmisión tradicional hace que existan variantes geográficas en un mismo romance debidas a los procesos de asimilación comunitaria. Por ello, por ejemplo, Dios pasará a ser Dío en los romances sefardíes, con el fin de no confundir a un único dios con un posible plural en –os. En la misma época, esos romances no tienen esa variante en tierras castellanas. También la historia, el tiempo, la diacronía, hará que se produzcan variaciones históricas en los romances conservados en una misma zona geográfica. Lo hemos visto con el nombre de los personajes bíblicos de la historia de Tamar que se pierden y se sustituyen por nuevos personajes más actuales a los ojos de los campesinos castellanos o andaluces del siglo XIX que mantienen vivo el romance desde el siglo XV. Por otro lado, todos los romances sufren a lo largo de su vida tradicional de un proceso de novelización que va sustituyendo el origen

histórico por su interés narrativo. Claro ejemplo de ello lo encontramos en el romance sobre la muerte del príncipe Juan, heredero de los Reyes Católicos (nº 36). La comunidad sefardí lo mantiene vivo en el siglo XX, más de cuatrocientos años después de haber sido expulsados de Castilla, pero con un mero interés novelesco en el que el príncipe ha sido sustituido por un legendario rey de Granada.

No obstante estas variantes geográficas, históricas y novelizadoras, los romances siempre mantienen un esquema narrativo básico con unos temas y personajes que permiten reconocer su unidad como variantes de un mismo relato

C. Documentación de los romances

Al argumentar sobre el origen épico de los romances ya hemos señalado los problemas de cronología que presenta su documentación actual. El primer testimonio escrito del que disponemos, el Cartapacio de Jaume d'Olesa, es de 1421, siendo esta la primera vez que se recoge un romance por escrito. Sin embargo, ya sabemos que esa fecha refleja un interés esporádico de un recolector, en este caso un estudiante, no un origen histórico determinado. Por ello, para conocer la posible fecha de un romance, cuando ello es posible, se recurre a la datación interna según las referencias temporales que incluya en su texto. Atendiendo a este criterio el romance más antiguo es el de los Carvajales o Muerte de Fernando IV el emplazado (nº 28). La muerte de Fernando IV sucede en 1312 por lo que esta puede ser su fecha de creación. Por otro lado, tal y como se comienza en un pliego suelto del XVI (conservado en Praga e incluido en la antología de Paloma Díaz-Mas) puede tener en sus versos iniciales una contaminación que hace referencia a un posible romance anterior sobre la muerte de Fernando III sucedida en 1252. Con estos datos cabe afirmar que con independencia del momento de su documentación, los romances triunfan y se desarrollan a lo largo del siglo XIV (aunque quizás su nacimiento pudo producirse en el siglo XIII) y se comienzan a consignar por escrito en el siglo XV.

Según su tipo y época la crítica se refiere al conjunto de romances conservados con el nombre de romancero. La crítica distingue cuatro tipos de romanceros que no podemos confundir. Son los siguientes:

- Romancero viejo: son todos aquellos romances conservados que son testimonios del romancero medieval. Está recogido en la documentación de los siglos XV y XVI. Sus romances reciben el nombre de romances viejos y son los de interés en el estudio de la literatura medieval.
- Romancero nuevo: son romances artísticos, de autor, del Siglo de Oro. Fue

muy popular en su época, pero no ofrece interés en el estudio de la literatura medieval por no ser romances medievales ni tradicionales. Este romancero ya nace en la poesía cancioneril. Carvajal es uno de los primeros poetas que hace romance artístico. Juan del Encina destacará por sus romances cultos. A estos romances cultos del XV se les suele denominar romances trovadorescos.

– Romancero vulgar: son también los denominados romances de ciego o de cordel, de carácter generalmente truculento que recitaban y vendían los ciegos del siglo XVI al siglo XX. Su apogeo se dio en los siglos XVIII y XIX. Las obras no son de transmisión tradicional sino que son obras de autores generalmente anónimos de temas y estilos vulgares y contenidos de sucesos o religiosos.
– Romancero tradicional: son romances de tradición oral que perviven en la memoria colectiva del folclore vivos en informantes que los cantan o recitan. Han sido recogidos por folcloristas a lo largo de los siglos XIX y XX. En él se mezclan romances viejos, vulgares o de ciego y nuevos o artísticos, según los gustos de las comunidades que mantienen vivos en su memoria aquellos romances de sus preferencias. En los estudios medievales nos interesan aquellos romances tradicionales que podemos considerar variantes vivas de los romances viejos.

D. La recolección del romancero viejo

Los romances que forman el romancero viejo se han ido recogiendo en diversas etapas. Vamos a señalarlas sintéticamente.

1ª etapa: Fuentes antiguas. Ocupa desde el primer romance recogido por Jaume d'Olesa en 1421 hasta 1510. En esta época se recogen esporádicamente romances en diversos cancioneros. En este sentido destacan el *Cancionero de Estúñiga*, por ser el primer cancionero que recoge romances, el *Cancionero de Londres (LB1)* que recoge treinta romances y el *Cancionero Musical de Palacio* que incluye treinta y ocho. Además de los textos recogidos directamente o mediante glosa de autores cultos, hay huellas indirectas de romances en *La Celestina* y en la *Gramática castellana* de Antonio Nebrija.

2ª etapa: *Pliegos sueltos*. Desde 1510, iniciado por el impresor zaragozano Jorge Coci, los romances se recogen en fuentes impresas. Hasta 1547 estas fuentes impresas son de dos tipos: los pliegos sueltos y cancioneros de poesía cancioneril. Los pliegos sueltos van a ser la fuente más importante de esta etapa de transmisión. Se trataba

de impresos baratos, que oscilaban de las 8 a las 32 páginas, impresos en sobras de resmas de imprenta. Para aprovechar mejor el espacio los romances comienzan a imprimirse por sus hemistiquios, por lo que pasan de ser versos de dieciséis sílabas a versos octosílabos. Por otra parte, los pliegos sueltos solían repetir mecánicamente las versiones que gozaban de éxito en pliegos anteriores. Junto a los pliegos en este periodo se recogen cuarenta y ocho romances en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo de 1511, cultos unos y tradicionales otros. Otros cancioneros impresos como el *Cancionero de Velázquez Dávila* (h. 1540), el *Espejo de enamorados* (entre 1527 y 1539) y el *Cancionero de Galanes* (sin fecha) también incluyen romances. De esta etapa es la primera colección de romances impresa, el *Libro de cincuenta romances* (Barcelona, entre 1525 y 1539) solo parcialmente conservado (seis romances y el título de otros nueve).

3ª etapa: Romanceros. Hacia 1547 o 1548 se imprime en Amberes el *Cancionero de romances* de Martín Nucio (denominado sin fecha por la crítica). Esta colección monográfica que contiene más de 150 romances inicia una moda que va a dominar la segunda mitad del siglo XVI: las colecciones de romances o romanceros. De su éxito dan fe sus continuaciones. En 1550 Martín Nucio publica una segunda edición ampliada y corregida de su *Cancionero.* En 1551 Esteban G. de Nájera imprime en Zaragoza la *Silva de romances*, en 1561 Jaime Cortey da a la luz en Barcelona la *Silva de varios romances.* Como ocurre con los romances en pliegos sueltos estas colecciones reutilizan los romances publicados por las ediciones anteriores.

Al hilo del éxito de las colecciones de romances en los diversos cancioneros o silvas que se publican a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI se comienza a ver una evolución en la recopilación de romances. Lorenzo de Sepúlveda en Sevilla imprime hacia 1549 su *Cancionero de romances sacados de las crónicas* en la que junto a romances eruditos y romances propios incluye algunos romances viejos. Joan de Timoneda en 1573 imprime sus *Rosas de romances* en la que los romances viejos están muy a menudo retocados por él mismo para ajustarse a los nuevos gustos del romancero nuevo. En este sentido, la publicación en 1600 del *Romancero general* significa el fin de los romanceros monográficos de romances viejos, ya que solo da cabida a romances nuevos de autores cultos.

Junto a esta documentación en romanceros específicos, hay que atender a lo largo de todo el Siglo de Oro a la presencia de los romances viejos en otros géneros literarios. En este sentido destaca la novela morisca de Ginés Pérez de Hita,

Historia de las Guerras civiles de Granada (1595) por documentar abundantes romances viejos fronterizos junto a romances nuevos moriscos. A lo largo del siglo XVII serán innumerables las obras que tengan referencias a romances viejos o que incluso las incluyan. Entre ellas destacan algunas comedias nuevas, como *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro, y las ensaladas, género poético en el que de forma humorística se incluían citas de diversas composiciones, muchas de ellas romances.

Por otra parte, en esta época es muy importante la documentación de los romances en los libros de música, en los que destacan Francisco de Salinas, Alonso de Mudarra (*Tres libros de música*, 1546) y Diego Pisador (*Libro de la música de vihuela*, 1552.

4ª etapa: Romancero tradicional. A pesar de su recogida por escrito a lo largo de los Siglos de Oro el romancero viejo siguió perviviendo de manera evolucionada y parcial en la poesía tradicional de todo el ámbito hispánico. Los folcloristas del siglo XIX, desde el Romanticismo, fijaron su atención en esta poesía popular y fueron recogiendo de forma cada vez más sistemática las narraciones populares de todo el ámbito hispánico. En esta labor destacó la ingente labor recolectora de don Ramón Menéndez Pidal y de su escuela que abordó el incompleto *Romancero tradicional hispánico*. En este romancero tradicional conviven testimonios del romancero viejo junto a romances de ciego o romances tradicionales modernos sin conexión con la Edad Media. Conforme avanzó el siglo XIX, y con él la escolarización, en los romances viejos que viven en la memoria del romancero tradicional hay que depurar lo que son versiones tradicionales vivas del romancero viejo y nuevas versiones del romancero viejo aprendidas en la escuela e incorporadas al acervo del romancero tradicional del siglo XX.

2.2. Constituyentes del romance

A. Temática apropiada: relatos populares

Los formalistas rusos determinaron los constituyentes básicos que permitían reconocer los distintos géneros históricos. Con ello el género histórico se entiende como un conjunto de obras que comparten un mismo modelo creativo compuesto por una temática apropiada, una estructura reconocible y un estilo característico. Vamos, desde este modelo analítico, a observar cómo se presentan estos constituyentes para hacer del romance viejo un género histórico fundamental en nuestra historia literaria.

En primer lugar, el romance tiene como temática apropiada el relato popular. Cualquier tema puede adoptar la forma del romance, a condición de que se desarrolle en forma narrativa. El romance es siempre un relato, la narración, generalmente condensada, de un suceso. ¿Cómo puede explicarse esta amplia variedad temática si el romance nace de unos temas muy concretos como son los desarrollados en los cantares de gesta?

En todas las comunidades europeas surge un nuevo tipo de poesía oral, de carácter épico-lírico, entre 1200 y 1500. Son breves relatos novelescos en estrofas de cuatro versos de rima variada. El romance coincide con estas baladas en algunos de sus temas y de sus motivos folklóricos y en su carácter narrativo, pero no en su forma (un ejemplo de ello es el romance de la bella en misa, nº 86). Estas diferencias se explican porque el romance es la forma específica de la manifestación de la balada en el ámbito hispánico.

Esta realidad resuelve la aparente contradicción entre el origen épico del romance (y su correspondiente uniformidad formal) y su amplísima variación temática posterior ligada a la lírica, la historia, la épica hispánica y extranjera, la literatura culta, etc. Para explicar este fenómeno hay que tener en cuenta el proceso histórico del desarrollo del romance. En el siglo XIV, por la evolución de la épica nace formalmente el romance como molde narrativo en verso. El éxito de esta forma narrativa, quizás debido a su carácter tradicional y a su soporte musical, hizo que la antigua temática épica se transvasase a este nuevo molde. Se crean así los romances épicos nacionales (Cid, etc.) y los romances épicos carolingios (como, por ejemplo, el romance de Belerma, nº 47). A la vez que se transvasa la épica a la nueva forma del romance, también asume el romance la antigua función noticiera de la épica. Por ello, se crean romances históricos en los que se relatan noticias de la época, como acontecía con los originarios cantares de gesta. Por último, el molde narrativo del romance absorbe temas y formas que se desarrollan en baladas o composiciones narrativas o líricas de distintos géneros en otros países o en otras tradiciones culturales. Nacen así un conjunto muy hererogéneo de romances que la crítica suele denominar novelescos. Así, hay romances que desarrollan motivos propios de la balada (como Espinelo, nº 62), de narraciones caballerescas (el romance de las hermanas reina y cautiva, nº 63), de los libros de caballería (el romance de Lanzarote y el orgullosos, nº 59), la literatura culta (el romance de la muerte de Alejandro, nº 97) y de las leyendas piadosas o de la propia Biblia. Con el tiempo, a este conjunto de romances novelescos habrá que añadir los viejos romances épicos e históricos que en su evolución van perdiendo los rasgos iniciales de sus fuentes para transformarse en mera historia de aventuras.

B. Estructura externa: métrica del romance

El segundo constituyente del romance viejo como género histórico es su estructura externa reconocible. Esta estructura es una forma métrica proveniente de la épica. Puede observarse en cualquiera de los romances que leamos. Sirva de ejemplo el conocidísimo romance del prisionero en una versión viva en el siglo XX (nº 67):

Oh, desgraciado de mí,	metido en grandes pris*iones*	8/8
sin saber cuando es de día	ni menos cuándo es de n*oche*,	8/8
solo por una calandria	que me canta a mí a las d*oce*;	8/8
tres días que no la oigo,	qué será de ella, señ*ores*:	8/8
si andará de mata en mata	entre terrón y terr*ones*	8/8
cogiendo la semillita	que tiran los labrad*ores.*	8/8

La forma métrica del romance cabe definirla como una serie indeterminada de versos octonarios monorrimos con rima asonante. Sus hemistiquios de ocho sílabas son producto de la regularización del verso épico. Esta regularización se produce por efecto de la música. La generalización como soporte del romance de la frase musical de 32 sílabas, produjo la regularidad métrica y su tendencia a agruparse en cuartetas octosilábicas (o dos versos octonarios con unidad a menudo gramatical). También produjo la tendencia a subrayar el ritmo mediante paralelismos y la acumulación de otras figuras reiterativas como las anáforas.

Al escribirse el romance en columna simple, dividiéndolo gráficamente por sus hemistiquios y no por sus versos a partir de los pliegos sueltos del siglo XVI, el romance pasa a ser considerado una composición de versos octosílabos. En este momento el romance se define como una serie indeterminada de versos octosílabos con rima asonante en los pares quedando sueltos los versos impares.

C. Estructura narrativa del romance

Junto a una estructura externa reconocible, su métrica, el romance presenta una estructura interna en su narración también fácil de reconocer. De hecho, ya hemos visto que la variedad temática del Romancero tiene un punto común: el romance es siempre un relato, la narración, generalmente condensada, de un suceso. Y en esta narración podemos encontrar cinco elementos claramente reconocibles en el romance: una forma narrativa tipo, el uso del diálogo, el fragmentarismo, el subrayado tópico del exordio y el carácter abierto de su estructura.

a. En primer lugar, la forma narrativa de los romances responde a unos *esquemas tipo* que Menéndez Pidal denominó:

   1. Romance-cuento: En él domina el relato estructurado con introducción, nudo y desenlace. Suelen ser extensos (como el romance de la muerte del duque de Gandía, nº 35), aunque también hay ejemplos breves (como el romance de la infancia de Fernán González, nº 22). La narración es la forma expresiva dominante, reduciéndose el diálogo a apariciones breves. Los romances juglarescos y los tradicionales tienden a este modelo estructural.

   2. Romance-escena: En ellos el relato se articula en dos partes claramente separadas : un inicio narrativo que enmarca la historia y un diálogo a través del cual se desarrolla la historia (como el romance del sueño de doña Alda, nº 49). El fragmentarismo de estos romances hace que el receptor haya de recordar el resto de la historia (bien en su principio o en su final, o en ambos a la vez). Esta estructura es la mayoritaria en los romances viejos.

      Una subclase especial de romances-escena son los romances-diálogo que se desarrollan exclusivamente (o casi) en forma dialogada (como el romance Rosafresca, nº 73) o de monólogo (el conocido romance del prisionero, nº 67: "Oh, desgraciado de mí, .../ ...qué será de ella, señores").

      Como ejemplo de romance-escena sirva el romance del rey moro que perdió Valencia o Búcar sobre Valencia que noveliza los versos 2403-2428 del Cantar de Mio Cid (nº 17):

      Helo, helo por do viene   el moro por la calzada,
      caballero a la jineta   encima una yegua baya;
      borceguíes marroquíes   y espuela de oro calzada,
      una adarga ante los pechos   y en su mano una zagaya.
      Mirando estaba Valencia,   cómo está tan bien cercada.
      –¡Oh, Valencia, oh, Valencia,   de mal fuego seas quemada!
      Primero fuiste de moros   que de cristianos ganada;
      si la lanza no me miente,   a moros serás tornada.
      Aquel perro de aquel Cid   prenderélo por la barba,
      su mujer, doña Jimena,   será de mí captivada,
      su hija, Urraca Hernando,   será mi enamorada,
      después de yo harto d'ella   la entregaré a mi compaña.–
      El buen Cid no está tan lejos, que todo bien lo escuchaba.
      –Venid vos acá, mi hija,   mi hija doña Urraca.

Dejad las ropas continas   y vestid ropas de Pascua,
aquel moro hi-de-perro   detenémelo en palabras,
mientras yo ensillo a Babieca   y me ciño la mi espada.–
La doncella muy hermosa   se paró a una ventana;
el moro, desque la vido   de esta suerte le hablara:
–Alá te guarde, señora,   mi señora doña Urraca.
–Así haga a vos, señor,   buena sea vuestra llegada.
Siete años ha, rey, siete,   que soy vuestra enamorada.
–Otros tantos ha, señora,   que os tengo dentro en mi alma.–
Ellos estando en aquesto   el buen Cid que asomaba.
–Adiós, adiós, mi señora,   la mi linda enamorada,
que del caballo Babieca   yo bien oigo la patada.–
Do la yegua pone el pie,   Babieca pone la pata;
allí hablara el caballo,   bien oiréis lo que hablaba:
–Reventar debía la madre   que a su hijo no esperaba.–
Siete vueltas la rodea   alderrededor de una jara;
la yegua, que era ligera,   muy adelante pasaba
fasta llegar cabe un río   adonde una barca estaba.
El moro, desque la vido   con ella bien se holgaba.
Grandes gritos da al barquero   que le allegase la barca;
el barquero es diligente,   túvosela aparejada.
Embarcó muy presto en ella,   que no se detuvo nada.
Estando el moro embarcado   el buen Cid que llegó al agua
y por ver al moro en salvo,   de tristeza reventaba,
mas con la furia que tiene   una lanza le arrojaba,
y dijo: –Recoged, mi yerno,   arrecogédme esa lanza,
que quizás tiempo verná   que os será bien demandada.–

Obsérvese cómo en los cinco primeros versos se desarrolla el marco del relato: su tiempo presente (“Helo, helo”), el lugar (“Mirando estaba a Valencia”) y el personaje (“el moro… caballero”). El desarrollo narrativo posterior tiene gran presencia del diálogo: un monólogo inicial del moro amenazando al Cid y su familia da paso a un diálogo del Cid con su hija y de esta con el moro tras el que se sucede una persecución en la que los hechos se cierran con un diálogo final que rompe bruscamente el relato sin un final explícito. Esta estructura de romance escena es la que más presencia tiene en los romances antologados y, en general, en el romancero viejo.

b. En segundo lugar es muy claramente reconocible en la estructura del romance la presencia casi obligada del *diálogo*. No es esperable un romance sin diálogo

(solo en extraños romances como el del cerco de Baeza, nº 37, no lo encontramos). Tan es así, que en el romance anterior hablan hasta los caballos:

Allí hablara el caballo,   bien oiréis lo que hablaba:
–¡Reventar debía la madre   que a su hijo no esperaba!–

Esta importancia estructural del diálogo hace que en ocasiones el romance escena pierda hasta su marco inicial y se desarrolle como romance diálogo. Es el caso del romance del alcalde de Alhama (nº 44):

–Moro alcaide, moro alcaide,   el de la barba vellida,
el rey os manda prender   porque Alhama era perdida.
–Si el rey me manda prender   porque Alhama perdida
el rey lo puede hacer,   mas yo nada le debía
porque yo era ido a Ronda   a bodas de una mi prima;
yo dejé cobro en Alhama   el mejor que yo podía.
Si el rey perdió su ciudad,   yo perdí cuanto tenía:
perdí mi mujer y hijos,   la cosa que más quería.

El dinamismo narrativo del romance busca la implicación del receptor, para ello el diálogo hace que la historia sea "presenciada" por el auditorio, con lo que lo hace testigo directo del relato. Por otra parte, la intervención directa de los personajes mediante el diálogo aumenta el valor emotivo y patético de los sentimientos narrados. Por estas dos razones, el diálogo es esencial para el romance, pues favorece su eficacia comunicativa al acercar objetiva y sentimentalmente sus temas al receptor. Por otro lado, recordemos que este uso del diálogo era muy utilizado por la épica.

c. En tercer lugar, la estructura narrativa del romance suele presentar *fagmentarismo* mediante un comienzo abrupto o un final trunco o ambos a la vez. Por ello, salvo ciertos romances-cuento muy extensos, el desarrollo narrativo del romance suele ser fragmentario, esto es, incompleto. Para entender el acontecimiento que se narra el receptor ha de suponer los antecedentes del hecho que se relata o sus consecuencias, e incluso a veces ambos extremos. Por ello, es frecuente el comienzo abrupto (como en el romance de Don Bueso y su hermana, nº 64b) o el final trunco (sin desarrollar o abierto, como en los romances de la venganza de Mudarra, nº 4, de la muerte de Fernando I, nº 5, o de Gerineldo, nº 56). Este fragmentarismo, aunque proviene del origen

épico del romance, puede afectar a todos sus tipos estructurales y temáticos. De hecho, hay romances de los que tenemos varias versiones con distintos grados de fragmentarismo (como el romance del Infante Arnaldos, nº 66). Ejemplo típico de romance fragmentario por su comienzo abrupo y su final trunco es el romance de la muerte del rey Sancho (nº 9):

–¡Rey don Sancho, rey don Sancho!,   no digas que no te aviso,
que de dentro de Zamora   un alevoso ha salido;
llámase Vellido Dolfos,   hijo de Dolfos Vellido;
cuatro traiciones ha hecho,   y con esta serán cinco;
si gran traidor fue el padre,   mayor traidor es el hijo.-
Gritos dan en el real: a don Sancho han malherido.
Muerto le ha Vellido Dolfos,   gran traición ha cometido;
desque le tuviera muerto,…metiose por un postigo;
por las calle de Zamora   va dando voces y gritos:
–Tiempo era, doña Urraca, ...de cumplir lo prometido.

d. En cuarto lugar, fruto del fragmentarismo, el romance ha subrayado la *función inicial de sus exordios* mediante toda una retórica de tópicos que hacen que los comienzos de los romances tradicionales sean claramente reconocibles. Por ello, el comienzo del romance suele reforzarse con bimembrismos, como en el romance del prisionero nº 67):

– Por el mes era de mayo,   cuando hace la calor,
– Mes de mayo, mes de mayo,   cuando las recias calores.

Otro recurso tópico de inicio es el diálogo abrupto:

– Francisquita, Francisquita,   la del cuerpo muy sutil, (Bernal Francés, nº 76)
– La bella malmaridada,   de las lindas que yo vi, (La bella malmaridada, nº 77)

Con independencia de la marca formal de su inicio, el exordio de los romances presenta temáticamente una caracterización tópica subrayando en su primer verso los siguientes elementos:

– El tiempo de la acción:

  · Por el mes era de mayo,   cuando hace la calor (El prisionero, nº 67).
  · Día era de los Reyes,   día era señalado (Quejas de Jimena, nº 13).

- A veinte y siete de julio, un lunes en fuerte día/ Allá en Roma la santa grande llanto se hacía (Muerte del duque de Gandía, nº 35).

La mañana de san Juan es un motivo especialmente utilizado:

- La mañana de san Juan al tiempo que alboreaba/ gran fiesta hacen los moros por la vega de Granada (Pérdida de Antequera, nº 39).
- Quién hubiese tal ventura sobre las aguas de mar/ como hubo el conde Arnaldos la mañana de san Juan (nº 66).
- Conde Olinos por amores es niño y bajó a la mar, / fue a dar agua a su caballo la mañana de san Juan (Conde Olinos, nº 70).

– Los personajes protagonistas:

- Un rey tenía tres hijas; dos nos sé cómo se llaman/ la más pequeñita de ellas Delgadina se llamaba. (Delgadina, nº 81).
- Nuño Vero, Nuño Vero, buen caballero probado (Nuño Vero, nº 57).
- Tres hijuelos tenía el rey, tres hijuelos que no más (Lanzarote, nº 58).
- Rosa fresca, rosa fresca, tan garrida con amor (Rosafresca, nº. 73).

– Los lugares de la acción:

- En las almenas de Toro allí estaba una doncella (Las almenas de Toro, nº. 8).
- En Santa Gadea de Burgos, do juran los hijos de algo (Jura de santa Gadea, nº. 12).
- En París está doña Alda la esposa de don Roldán (Sueño de doña Alda, nº 49).
- En Sevilla está una ermita cual dicen de San Simón (La bella en misa nº 86).
- De Francia partió la niña, de Francia la bien guarnida (El caballero burlado, nº 87).
- Fontefrida, Fontefrida, fontefrida y con amor/ do todas las avecicas van tomar consolación. (Fontefrida, nº. 91).

También cabe resaltar el inicio mediante ciertas acciones tópicas que suelen tener un significado simbólico. Entre ellas destacan:

– La caza:

- A cazar va don Rodrigo y aun don Rodrigo de Lara (Mudarra, nº 4).
- Por los campos de Jerez a caza va el rey don Pedro;/ en llegando a una

laguna, allí quiso ver un vuelo. (Augurios del rey d. Pedro, nº 30).
- Para ir el rey de caza de mañana ha madrugado (Landarico, nº 75).
- A caza iban, a caza los cazadores del rey/ ni fallaban ellos caza ni fallaban qué traer (Rico Franco, nº 79).
- A cazar va el caballero a cazar como solía (La infantina, nº 90).

– El paseo:

- Se paseaba Silvana por la su huerta florida (Silvana, nº 80).
- Por Guadalquivir arriba el buen rey don Juan camina (Abenámar, nº 40).
- Paseábase el rey moro por la ciudad de Granada (r. 43 Pérdida de Alhama, nº 43).

– La estancia:

- Yo me estaba allá en Coimbra, que yo me la ove ganado (Muerte del maestre de Santiago, nº 31).
- Yo me estando en Giromena a mi placer y holgar (Isabel de Liar, nº 33).
- Estábase la condesa en su estrado sentada (Gaiferos, nº 50).
- Estaba un día un buen viejo sentado en un campo al sol (La doncella guerrera, nº 92).

– La cabalgada:

- Cabalga Diego Laínez al buen rey besar la mano (Cabalga Diego Laínez, nº. 14).
- Helo, helo, por do viene el moro por la calzada (Búcar sobre Valencia, nº 17).
- Por las riberas de Arlanza Bernardo el Carpio cabalga (Por las riberas de Arlanza, nº. 21).
- Helo, helo, por do viene el infante vengador (El infante vengador, nº 60).

e. En quinto y último lugar, la estructura narrativa de los romances tiene un *carácter abierto,* propio de las obras tradicionales, que se observa en las variantes de las distintas versiones de un romance. En la antología de Paloma Díaz-Mas es fácil advertir este carácter abierto porque ofrece muy a menudo dos versiones diferentes de los romances seleccionados en las que se pueden comprobar diferencias como su extensión (versiones largas frente a versiones

cortas), su ambientación temática y de motivos (versiones antiguas frente a versiones modernas), diferencias en sus comienzos, etc.

Este carácter abierto de los romances no solo produce variantes, sino que llega incluso a mezclar romances diferentes con el fenómeno denominado contaminación. Por ejemplo, en la antología de Paloma Díaz-Mas el romance del nacimiento de Bernardo del Carpio (nº 19b) presenta por contaminación el comienzo del romance de la pérdida de Antequera (nº 39):

Mañanita era mañana   al tiempo que alboreaba
gran fiesta hacen los moros   por la valla de Granada
aquel que amigas tenía   allí se le acercalaba
y el que no la tenía   procuraba de alcanzarla".

D. Estilo épico-lírico

El tercer constituyente fundamental de un género histórico es su estilo característico. En el caso del romance viejo don Ramón Menéndez Pidal lo caracterizó como estilo épico-lírico, ya que tenía un conjunto de recursos propios del origen épico del género y otro conjunto de recursos propios de la influencia lírica que su soporte musical aportaba.

Vamos a repasar rápidamente las principales herencias épicas del estilo épico-lírico de los romances, que son en síntesis el estilo formular épico y el uso de los tiempos verbales.

1. *El estilo formular épico* pasa al romance tal como venía utilizándose en los cantares de gesta. Por ello, encontramos abundantes fórmulas utilizadas para localizar la acción. "Cuándo es de día o cuándo las noches son", dice el romance del prisionero (nº 67) utilizando una clara fórmula inclusiva. Siguiendo con el mismo romance también en él aparecen las fórmulas para la descripción del personaje mediante comparaciones tópicas y formulares:

   Cabellos de mi cabeza   lléganme al corvejón,
   los cabellos de mi barba   por manteles tengo yo,
   las uñas de las mis manos   por cuchillo tajador.

   Destacan en estos tópicos formulares las descripciones de ropas o armas, como en esta descripción del arma del Infante vengador (nº 60):

Helo, helo, por do viene el infante vengador,
caballero a la jineta en un caballo corredor,
su manto revuelto al brazo, demudado la color
y en la su mano derecha un venablo cortador;
con la punta del venablo sacarían un arador,
siete veces fue templado en la sangre de un dragón
y otras tantas fue afilado porque cortase mejor;
el hierro fue hecho en Francia y el asta en Aragón;
perfilándoselo iba en las alas de su halcón.

Y las descripciones de lugares palaciegos o magnificados por la imaginería popular, tal como muestra el romance de Rosaflorida y Montesinos (nº 53)

En Castilla está un castillo el cual dicen Roca Frida:
al castillo llaman Roca y a la fuente llaman Frida;
las almenas tiene de oro, paredes de plata fina,
entre almena y almena está una piedra zefira:
tanto relumbra de noche como el sol desque salía.

Igualmente las acciones se pueden relatar utilizando fórmulas, en este caso comparativas:

Si lo hacía el buen rey, hácelo como señor;
si lo hace el carcelero, hácelo como traidor. (El prisionero, nº 67)

Otros elementos propios del relato, como la introducción del diálogo utilizan expresiones formulares: "Oído lo había el rey,…". En este sentido habrá abundantes expresiones formulares de saludo, de insulto o de enfrentamiento, muchas de ellas basadas en oposiciones formulares antitéticas del tipo: "no… sí": "no de trucha ni salmón, /sino de una lima sorda y de un pico tajador" (El prisionero, nº 67). Hemos visto un enfrentamiento tópico entre Alfonso VI y el Cid en el romance de las almenas de Toro (nº 8). Cabe ver ahora cómo se destaca antitéticamente a Rodrigo del resto de castellanos mediante oposiciones formulares en los tópicos de la descripción de armas y ropas en el romance Cabalga Diego Laínez (nº 14):

Cabalga Diego Laínez al buen rey besar la mano;
consigo se los llevaba los trecientos hijos dalgo,

entr' ellos iba Rodrigo   el soberbio castellano.
Todos cabalgan a mula,   solo Rodrigo a caballo;
todos visten oro y seda,   Rodrigo va bien armado;
todos espadas ceñidas,   Rodrigo estoque dorado;
todos con sendas varicas,   Rodrigo lanza en la mano;
todos guantes olorosos,   Rodrigo guante mallado;
todos sombreros muy ricos,   Rodrigo casco afilado
y encima del casco lleva   un bonete colorado.

Por último, el romancero viejo se llena de epítetos épicos en la calificación de sus personajes y lugares. En un tema tan poco épico como el del romance del prisionero (nº 67), podemos encontrar los siguiente epítetos épicos o fórmulas adjetivales equivalentes: "yo, triste cuitado,   que vivo en esta prisión", "una avecilla   que me cantaba al albor, "el buen rey", "un pájaro hablador". En el ejemplo anterior de Cabalga Diego Laínez (nº 14) destaca el precioso epíteto épico "Rodrigo el soberbio castellano". Y en el anterior del Infante vengador (nº 60) se han destacado los tres elementos básicos de la venganza con sendos epítetos épicos: "el infante vengador", "el caballo corredor" y "un venablo cortador".

2. *El uso de los tiempos verbales* en el romancero viejo es arcaico por venir de usos lingüísticos de la épica. Destaca en este uso el llamado imperfecto del romance, esto es, la utilización de un imperfecto de indicativo con valor propio de pasado o impropio de presente con el fin de asegurar la rima (ya que el final del verbo suele coincidir con los verbos conjugados en imperfecto). Veamos un ejemplo, el romance de la penitencia de don Rodrigo (nº 27):

Después qu'el rey don Rodrigo   a España perdido había
íbase desesperado   por donde más le placía;
métese por las montañas   las más espesas que vía
porque no le hallen los moros   que en su seguimiento iban.
Topado ha con un pastor   que su ganado traía;
díjole: - Dime, buen hombre,   lo que preguntarte quería:
si hay por aquí poblado   o alguna casería
donde pueda descansar,   que gran fatiga traía.-
El pastor respondió luego   que en balde la buscaría,
porque en todo aquel desierto   sola una ermita había,
donde estaba un ermitaño   que hacía muy santa vida. […]

El ermitaño ruega a Dios   por si le revelaría
la penitencia que diese   al rey que le convenía;
fuele luego revelado   de parte de Dios un día,
que le meta en una tumba   con una culebra viva,
y esto tome en penitencia   por el mal que hecho había.
El ermitaño al rey,   muy alegre se volvía;
contóselo todo al rey   cómo pasado lo había.
El rey, d'esto muy gozoso,   luego en obra lo ponía:
métese como Dios mandó   para allí acabar su vida.
El ermitaño muy santo   mírale al tercero día. [...]
Después vuelve el ermitaño   a ver ya si muerto había;
halló que estaba rezando   y que gemía y plañía.
Preguntóle cómo estaba: - Dios es en la ayuda mía;
–respondío el buen rey Rodrigo–,   la culebra me comía;
cómeme ya por la parte   que todo lo merecía,
por donde fue el principio   de la mi muy gran desdicha.-
El ermitaño lo esfuerza,   el buen rey allí moría.
Aquí acabó el rey Rodrigo,   al cielo derecho se iba.

En cuanto a los elementos originales del estilo épico-lírico destaca *la intensificación del ritmo* por acumulación de recursos de reiteración. Así, en los romances aparecen y se acumulan diversas figuras de reiteración que intensifican su ritmo y reiteran sus motivos y contenidos. Repasamos sus principales figuras que son el paralelismo, el bimembrismo, la anáfora, la antítesis y las enumeraciones. Estas figuras pueden darse aisladamente o de forma acumulada entre sí.

1. Encontramos abundantes *paralelismos*, como en el romance de Moriana y Galván (nº 54):

–¿Qu'es esto, la mi señora?   ¿Quién os ha hecho pesare?
Si os enojaron mis moros   luego los haré matare,
o si las vuesas doncellas,   harélas bien castigare
y si pesar los cristianos   yo los iré conquistare.
Mis arreos son las armas,   mi descanso el peleare,
mi cama, las duras peñas,   mi dormir, siempre velare.
–Non me enojaron los moros,   ni los mandís vos matare,
ni menos las mis doncellas   por mí reciban pesare,
ni tampoco los cristianos   cumple de los conquistare,

2. En muchas ocasiones este paralelismo se refuerza con el *bimembrismo*, como en este ejemplo del romance Hermanas reina y cautiva (nº 63):

   Jarifa, la perra mora,   señora de gran valía,
   dice que tiene deseos   de una cristiana cautiva.
   Echaron mares abajo,   echaron mares arriba
   y encuentran al rey de Flores   y a su mujer que venían
   de cumplir una promesa   de Santiago de Galicia
   de pedir al Dios del cielo   que les diese niño o niña.
   Al rey de Flores mataron   y a su mujer la cautivan;
   les llevaron a entregar   a la reina de Turquía.

3. Fundamental en el ritmo y el estilo del romance es el abundante uso de la *anáfora*. Muy recordada es la anáfora de "cuando" en el comienzo del romance del prisionero (nº 67):

   cuando canta la calandria   y responde el ruiseñor,
   cuando los enamorados   van a servir al amor

   Fácil es encontrar este recurso en abundantes romances. Sírvanos de ejemplo el romance de Alfonso V y la conquista de Nápoles (nº 34):

   Miraba de Campoviejo   el rey de Aragón un día,
   miraba la mar de España   cómo menguaba y crescía;
   miraba naos y galeras,   unas van, otras venían;
   unas venían de armada,   otras de mercadería,
   unas van la vía de Flandes,   otras la de Lombardía;
   esas que vienen de guerra,   ¡oh cuán bien le parescían!
   Miraba la gran ciudad   que Nápoles se decía;
   miraba los tres castillos   que la gran ciudad tenía:
   Castel Novo y Capuana,   Santelmo, que relucía;
   aqueste relumbra entr'ellos   como el sol de mediodía.
   Lloraba de los sus ojos,   de la su boca decía:
   –¡Oh, ciudad, cuánto me cuestas   por la gran desdicha mía!
   Cuéstame duques y condes,   hombres de muy gran valía;
   cuéstasme un tal hermano   que por hijo le tenía;
   cuéstasme veinte y dos años,   los mejores de mi vida,
   que en ti me nascieron barbas,   y en ti las encanescía.

4. Si es difícil encontrar un romance sin diálogo, casi igual podríamos decir de encontrar un romance sin *antítesis*. Las oposiciones, aisladas o en series, son una constante del estilo del romancero viejo. Veamos un ejemplo vinculado al tópico formular del enfrentamiento entre un protagonista armado y un antagonista desprevenido, tomado del romance Castellanos y leoneses (nº 23):

–Eso que decís, buen rey,   véolo mal aliñado:
vos venís en gruesa mula,   yo en ligero caballo;
vos traéis sayo de seda,   yo traigo un arnés tranzado;
vos traéis alfanje de oro,   yo traigo lanza en mi mano;
vos traéis cetro de rey,   yo un venablo acerado;
vos con guantes olorosos,   yo con los de acero claro;
vos con la gorra de fiesta,   yo con un casco afinado;
vos traéis ciento de mula,   yo trescientos de caballo.-

Puede observarse cómo en este caso la antítesis se suma al paralelismo bimebre y anafórico.

5. Por último el ritmo y la expresión de los romances viejos utilizan abundantemente la *enumeración*, esto es, el listado de al menos tres elementos relacionados formando una lista. Obsérvese esta figura en el romance de la visión de Rodrigo (nº 26) en la que los elementos, el ambiente cortesano y los resultados de la derrota se reiteran con sendas enumeraciones:

Los vientos eran contrarios,   la luna estaba crescida,
los peces daban gemidos   por el mal tiempo que hacía
cuando el rey don Rodrigo ...junto a la Cava dormía,
dentro de una rica tienda…de oro bien guarnescida;
trescientas cuerdas de plata   que la tienda sostenían.
Dentro había cien doncellas   vestidas a maravilla;
las cincuenta están tañendo   con muy extraña armonía,
las cincuenta están cantando   con muy dulce melodía.
Allí hablara una doncella   que Fortuna se decía:
–Si duermes, rey don Rodrigo,   despierta, por cortesía
y verás tus malos hados,   tu peor postrimería
y verás tus gentes muertas   y tu batalla rompida
y tus villas y ciudades   destruidas en un día,
tus castillos fortalezas,   otro señor los regía.

2.3. Clasificación de los romances

A. Criterios de clasificación de los romances

No hay en la crítica unos criterios uniformes para clasificar los romances. Basta con ver el índice de cualquier antología de romances para comprobar esta heterogeneidad crítica. Es más, en las distintas catalogaciones de los romances se mezclan clasificaciones temáticas (romances sobre materia de Francia, romances caballerescos, romances novelescos) con clasificaciones según el origen (romances épicos, históricos, bíblicos, etc.).

La clasificación más generalizada utiliza un criterio mixto con dos tipos según su origen y un tercer tipo temático:

- Romances épicos.
- Romances históricos.
- Romances novelescos.

Frente a esta clasificación mixta, proponemos una clasificación exclusiva según el origen tradicional de los romances. En ella encontramos tres posibles orígenes en cualquier romance con independencia de su proceso evolutivo:

1. *Romances épicos.* Son los que provienen de la tradición épica, bien porque se hayan desgajado directamente de los cantares de gesta bien porque recreen o desarrollen sus personajes o motivos. Suelen agruparse en los ciclos épicos a los que pueden vincularse según su cantar de gesta originario. Se distinguen en ellos dos subtipos: los romances de épica nacional y los romances carolingios (o de materia de Francia).
2. *Romances históricos*. Los romances históricos son aquellos que nacen para relatar un acontecimiento real, histórico. En ellos se distinguen dos subtipos: los romances noticieros, que relatan cualesquiera acontecimientos históricos de los reinos cristianos, y los romances fronterizos, especializados temáticamente en el relato de la Guerra de Granada.
3. *Romances literarios*. Entendemos por romance literario aquel que proviene de fuentes literarias orales o escritas que no sean épicas. Nos encontramos así con romances nacidos de la literatura oral tomados del folclore tradicional (como son aquellos que provienen de la baladística europea o de la lírica tradicional) o nacidos del oficio de los juglares (como son los romances de aventuras o los romances musicales épico-líricos). Por otro lado, tenemos romances de origen

literario basados en fuentes escritas (recreadas con mayor o menor libertad). Es el caso de los romances caballerescos o bretones basados en la materia de los libros de caballería (o materia de Bretaña), los romances bíblicos o los romances clásicos (o de materia de Roma) basados en historias sobre la antigüedad clásica.

En forma esquemática podíamos recoger esta propuesta de clasificación en los siguientes téminos:

- Épicos: ciclos épicos.
  - Épica nacional.
  - Carolingios.
- Históricos: acontecimiento real.
  - Noticieros.
  - Fronterizos.
- Literarios: de fuente literaria no épica.
  - Oral:
    - Folclóricos: baladística europea y lírica tradicional.
    - Juglarescos: romances de aventuras originales y romances épico-líricos.
  - Escrita:
    - Caballerescos o bretones.
    - Bíblicos.
    - Clásicos.

Renunciamos, como se ve, al tipo de romance novelesco, muy utilizado por la crítica. La razón de renunciar al tipo de romance novelesco viene dada porque en él se utiliza un criterio temático muy discutible. Novelesco viene a significar narrativo, pero todos los romances son narrativos, no hay ningún relato que sea más narrativo que otro. Si por novelesco entendemos narración ficticia, tan ficticio es el relato de un romance épico, por ejemplo el del rey Búcar sobre Valencia (nº 17), como el de un relato tópicamente novelesco, en este caso el de don Bueso y su hermana (nº 64). Es más, hay versiones de romances históricos o bíblicos tan transformados que en ellos es difícil reconocer su historia original al haber sido deformada con múltiples elementos ficticios. Compárese a este respecto las dos versiones del romance sobre la muerte del príncipe Juan incluidas en la antología de Paloma Díaz-Mas (nº 36) o cualquiera de las versiones del romance de Tamar y Amnón vivas en la tradición moderna (nº 96).

De hecho, si atendemos al proceso evolutivo del romancero, cualquier romance con independencia de su origen terminaría siendo un romance novelesco, esto es, meramente narrativo, con una narración independiente de su origen histórico o literario. Por eso, en las diferentes clasificaciones que hace la crítica suele clasificar a los romances según su origen reconocible en épicos e históricos y el resto los suele distribuir entre aquellos cuya fuente es claramente reconocible (romances bíblicos y caballerescos o bretones) y aquellos otros cuya fuente es desconocida o irreconocible, para los que se utiliza el término de novelescos.

Frente a este uso crítico, nosotros preferimos reservar el término de romance novelesco para referirnos a un fenómeno inevitable en la vida tradicional de los romances: su proceso de novelización. Por ello, para nosotros los romances novelescos son aquellos romances cuya narración ficticia no tiene fuente conocida (sea esta folclórica o literaria) y aquellos otros que, siendo de origen conocido (épico, histórico o literario) han sido transformados por su reelaboración tradicional a lo largo de su evolución hasta el punto de ser irreconocible su fuente original. En definitiva, para nosotros el término romance novelesco es equivalente a romance de origen imposible de determinar o romance en su último estadio evolutivo de vida tradicional.

Por ello, estudiaremos los romances épicos, históricos y literarios, y en lugar de estudiar los romances novelescos, estudiaremos el proceso novelizador que afecta a todos los romances por su vida tradicional.

B. Romances épicos

Los romances épicos provienen de la materia propia de los cantares de gesta. Se caracterizan por su fuerte carácter fragmentario. Este carácter puede observarse en el romance de Fernán González y el rey (o Castellanos y leoneses, nº 23), que termina anunciando un diálogo que no se transcribe:

Mensajero se le hace   a que cumpla su mandado;
el mensajero que fue   d'esta suerte le ha hablado.

Este carácter fragmentario hace que los romances puedan generalmente agruparse en series temáticas que reproducen de manera más o menos completa el contenido de antiguos cantares. En el caso de Fernán González, los romances antologados por Paloma Díaz-Mas permite reproducir el enfrentamiento armado entre Castilla y León mediante el cual el vasallo rebelde consigue la independencia de Castilla (nº

23, 24 y 25). Este episodio épico fue ocultado por el *Poema de Fernán González* y por la prosificación de la *Estoria de España*, aunque sí que aparecía en la prosificación de la *Crónica de 1344* y en el inicio de las *Mocedades de Rodrigo*.

Los motivos temáticos que dominan en los romances épicos son la venganza familiar y el vasallo rebelde, propios de la materia épica de la que parten. Hemos visto tranformada una batalla épica en un romance de venganza familiar en el rey Búcar sobre Valencia (nº 17) y acabamos de referirnos al episodio de vasallo rebelde con el que el romancero recoge la figura épica de Fernán González.

Los romances épicos más antiguos mantienen un arcaísmo métrico evidente en el uso de la e paragógica y, sobre todo, en mantener varias asonancias (generalmente dos) a lo largo del romance. En esta irregularidad, observable en el romance del Llanto de Gonzalo Gustioz (nº 3) donde se inicia el romance con una rima en a-e (con e paragógica) y se cambia a a-a en el verso veinticinco, se advierte cómo el cantar épico se ha roto incluyendo dos tiradas y no solo una en el romance original. Con el tiempo estos fragmentos se uniformarían en una sola rima, por lo que los romances épicos pronto desecharon el uso inicial de varias rimas frente a lo que muestran estos ejemplos antiguos.

Junto a los romances de épica tradicional, se fueron desarrollando otros romances de épica erudita, denominados a menudo cronísticos por tomar su contenido de las crónicas. De hecho, Lorenzo de Sepúlveda publicó un *Cancionero de romances sacados de las crónicas* (hacia 1549) donde se mezclaban romances viejos y romances nuevos debidos a su pluma. La crítica discute el origen épico o cronístico de los romances sobre don Rodrigo. Aunque es indiscutible su carácter de romances viejos tradicionales, los romances sobre don Rodrigo parecen derivar más de fuentes cronísticas que de fuentes épicas perdidas. La fuerte moralización que se advierte en la pérdida de España por una conducta libidinosa (nº 25 y 26) y la penitencia de don Rodrigo ante tal pecado (nº 27) hacen pensar más en fuentes escritas que folclóricas. No obstante, suele seguir dominando la consideración de estos romances como épicos.

En su desarrollo evolutivo se advierte cómo los romances de épica hispánica sufren a lo largo del tiempo un proceso de novelización cortesana. En el romance del rey Búcar sobre Valencia (nº 17) el ejemplo es evidente. La antigua batalla para librar a Valencia del peligro sarraceno se transforma en un diálogo galante de cortejo de corte entre Búcar y la hija del Cid que se resuelve con un enfrentamiento personal propio de las justas cortesanas.

En la épica carolingia la novelización, más que cortesana, será aventurera, de desarrollo de nuevos detalles y episodios ficticios. Se procede a una progresiva hispanización observable en el desarrollo de episodios de tradición hispana diferentes de la *Chanson de Roland,* como es el caso de la muerte de don Beltrán (nº46), ya mencionado en la nota emilianense, o el desarrollo de nuevos personajes y episodios como es el caso de Durandarte, primo de Montesinos y nombre de la espada de Roldán en la *Chansón*. Durandarte llega a protagonizar episodios como el romance Belerma (nº 47) que serán recordados en *El Quijote*.

También la épica carolingia se va a ir acrecentando mediante aventuras pseudocarolingias que procediendo de otras fuentes épicas o baladísticas francesas o europeas se emparentan con la corte del emperador Carlomagno. Así ocurre con romances como los protagonizados por Guarinos (nº 48) o Gaiferos (nº50).

Aunque suelen tratarse como romances épicos los romances bretones o caballerescos (nº 58, 59 y 61), por no provenir de fuentes directamente épicas, sino de literatura caballeresca surgida a partir de la denominada materia de Bretaña, preferimos considerarlos romances literarios.

C. Romances históricos

Los romances históricos desarrollan la antigua función noticiera de la épica: nacen para relatar un suceso histórico de importancia para las comunidades que los acogen en su folclore tradicional. Como ocurre con la prensa actual, muchos de los romances noticieros de la época debieron morir tras cumplir su función informativa. Sin embargo, otros por diversas motivaciones permanecieron vivos en la memoria colectiva más allá del acontecimiento histórico sobre el que informaron.

Ello se debe a la especial forma que adopta la información en los romances noticieros. Veamos un ejemplo de temática extremeña, el romance de los Infantes de Aragón:[38]

> Alburquerque, Alburquerque,   bien mereces ser honrado
> en ti están los tres infantes   hijos del rey don Fernando.
> Desterrélos de mis reinos,   desterrélos por un año;
> Alburquerque era muy fuerte,   con él se me habían alzado.
> ¡Oh don Álvaro de Luna,   cuán mal que me habías burlado!

---

[38] El texto está tomado de la antología *El Romancero viejo*, ed. M. Díaz Roig, Madrid, Cátedra, 1976, ya que este romance no está recogidoen la antología de Paloma Díaz-Mas.

dijísteme que Alburquerque   estaba puesto en un llano,
véole yo cavas hondas   y de torres bien cercado;
dentro mucha artillería,   gente de pie y de caballo,
y en aquella torre mocha   tres pendones han alzado:
el uno por don Enrique,   otro por don Juan, su hermano,
el otro era por don Pedro,   infante desheredado.
Álcese luego el real   que excusado era tomarlo.

El romance relata el levantamiento del sito de Alburquerque por parte del ejército de Juan II enfrentado a los Infantes de Aragón. Se trata de un episodio de la Guerra civil entre bandos nobiliarios castellanos en el s. XV sucedido en el año 1430 ("hijos del rey don Fernando[...]/don Álvaro de Luna"). Obsérvese que el romance, aunque da cuenta de la noticia (se abandona el cerco de Alburquerque: "Álcese luego el real/ que excusado es tomarlo"), se detiene a interpretar los hechos relatando el porqué del asedio fallido ("Oh don Álvaro de Luna, cuán mal que me habías burlado!/ dijísteme que Alburquerque estaba puesto en un llano"). En este sentido, los romances noticieros más que difundir una noticia, explican el sentido de la noticia que ya se conoce y le dan un sentido político o moral que hace que permanezca vigente el romance en la vida tradicional de la comunidad.

Para mantener esta vida los romances históricos van progresivamente novelándose hasta terminar rompiendo con el acontecimiento originario. Ello era muy visible en el caso de la muerte del príncipe Juan (nº 36) que llega a ser un rey moro granadino en los romances sefardíes del XIX y el XX.

De gran interés artístico es el caso de las dobles versiones conservadas de romances históricos: versión larga y versión corta. Las versiones largas, generalmente romances escena, desarrollan con cierto detallismo la noticia. Así cabe advertirlo en el romance sobre Isabel de Liar (nº 33), trasunto literario de la histórica Isabel de Castro mandada asesinar por Alfonso IV de Portugal en 1355. La versión larga relata cómo la protagonista ve llegar un cortejo de caballeros a su prisión quienes le informan que ha de morir. Le ofrecen confesión y tras ella Isabel les dirige un patético lamento por sus hijos que quedarán desamparados. El romance ya novelizado, pues ha perdido el nombre de los personajes históricos, tiende a cerrar su historia como es propio de los procesos de novelización:

Tiéndenla en un repostero   para habella de degollare.
Así murió esta señora   sin merescer ningún mal.

Frente a esta versión larga, la versión corta condensa la acción y concluye con un lamento de la protagosita en el que intensifica el patetismo de su muerte y la injusticia que sufre:

Yo m'estando en Coimbra a prazer y a ben folgar
por los campos de Mondego caballeros vi asomar.
Desque yo los vi, mesquina, luego vi mala señal,
qu' el corazón me decía lo que traían en voluntad.
Cerquéme de mis hijuelos para los ir a buscar
porque la inocencia dellos los moviese a piedad;
púseme delante el rey con muy grande humildad,
tristes palabras diciendo no cesando de llorar:
–Si no te duele mi muerte, duélate la tierna edad
destos hijos de tu hijo que habrán de mí soledad

Cabe observar que la versión breve intensifica no solo los valores emotivos del relato, sino que con su narración abrupta incrementa el valor testimonial al implicar al receptor en la historia que él mismo ha de concluir identificándose empáticamente con los sentimientos de la protagonista.

Con ello, se subraya una función de gran importancia en el romancero histórico: la función propagandística de los romances. Conocemos que existieron romances a favor de Pedro I que no han llegado hasta nosotros, salvo un perdido romance del que quedan escasos versos: "Mi compadre Gómez Arias / qué mal consejo me dio [...]. Nunca viera xaboneros / tan bien vender su xabón [...]. A ellos, compadre, a ellos / que ellos xaboneros son". Diego Catalán analizando estos versos concluyó:

> El romance de los "jaboneros", hasta ahora tan enigmático, puede unirse a la lista de los más viejos romances históricos. Compuesto en 1357 para cantar la victoria de los realistas sevillanos sobre don Juan de la Cerda, es muestra preciosa del género noticiero. Su visión de los acontecimientos hostil a los enemigos del rey don Pedro, frente a la mayor parte de los romances conocidos, que son claramente hechura del partido Tratamara, nos evidencia la existencia de una guerra civil romancística durante los propios años del reinado de Pedro I. Catalán D. (1969:81)

La propaganda a favor de Pedro I se ha perdido casi totalmente, pero no la justificación de la usurpación del trono por parte de Enrique II que se reitera en los romances históricos conservados sobre Pedro I. En el romance de la profecía del rey

don Pedro (nº 30) se profetiza su muerte por castigo divino si sigue siendo injusto (como testimonia el romance sobre la muerte del maestre de Santiago,nº 31):

A grandes voces decía: —Morirás, el rey don Pedro,
que mataste sin justicia los mejores de tu reino;
desterraste a la tu madre, a Dios darás cuenta d' ello;
tienes presa a doña Blanca, enojaste a Dios por ello
y si tornares con ella darte ha Dios un heredero
y si no, sepas por cierto, te verná desmán por ello:
serán malas las tus hijas por tu culpa y mal gobierno
y tu hermano don Enrique te habrá de heredar el reino;
morirás a puñaladas, tu casa será el infierno

El romance de de la muerte de doña Blanca (nº 32) certificará la infamia del rey don Pedro, justo merecedor del castigo divino que no será otro que su sustitución en el trono por su hermano. La justificación y legitimación del nuevo rey usurpador, Enrique II, no puede ser más eficaz en la Castilla del siglo XIV.

Junto a los romances noticieros que relatan los acontecimientos históricos de los reinos cristianos (Castilla, Aragón, Portugal, etc.) surge una especialización de los romances históricos: los romances fronterizos. Estos relatan en exclusiva las guerras contra el reino de Granada (de ahí su carácter de fronterizos). La crítica señala dos épocas creativas en el romancero fronterizo: la dominada por la figura de Fernando de Antequera (finales del XIV y principios del XV) y la iniciada a mediados del XV y desarrollada en el reinado de los Reyes Católicos (finales del XV). En la primera época (romances nº 37, 38, 39, 40, 41) dominan los romances de aventura colectiva, frente a la segunda (romances nº 42, 43, 44) en la que prima la aventura individual.

En cuanto a los temas, se relatan la toma y cerco de ciudades (Baeza, Antequera, Álora, Alhama, Baza), diversas correrías de frontera y diversos retos de paladines cristianos como el maestre de Calatrava, don Ponce de León o Garcilaso de la Vega, la aproximación del ejército cristiano a Granada y la pérdida definitiva de Granada por los moros. En este desarrollo temático destaca la progresiva presencia de la maurofilia, del elogio y admiración del enemigo, que en términos progagandísticos sirve para acrecentar el valor de las victorias conseguidas. Sirva de ejemplo el conocido romance de Abenámar (nº 40) en el que el rey castellano se enamora de Granada.

D. Romances literarios

Los romances literarios se caracterizan por proceder de una fuente literaria (oral o escrita) que ha sufrido una recreación tradicional. Esta recreación tradicional puede haber sido mayor o menor, según el grado de popularización y de tradicionalidad que hayan tenido las versiones conservadas. Sirva de ejemplo el romance de *Tamar y Amnón* (nº 96) que tiene una fuente bíblica muy conocida: el segundo libro de Samuel, capítulo 13, versículos 1 al 34. La popularidad de este romance la acreditan las 174 versiones tradicionales recogidas en un único estudio por Manuel Alvar (1970). En las versiones que recoge es patente la diversa transformación recreadora ya en sus primeros versos. Veamos unos ejemplos representativos:[39]

- Por los pasillos del rey iba la linda Altamara, /derechita como un pino, relumbra como una espada (Zaragoza). Esta versión da un posible nombre arabizado de la protagonista (Tamar) y subraya con imágenes populares su belleza.
- Un rey moro tenía un hijo que Tranquilo se llamaba / se enamoró de Tamare siendo su querida hermana. (Linares). La versión reescribe el nombre de los personajes con mayor (Tamare) y menor (Tranquilo, vulgarización de la contaminación de Tarquino) fidelidad a su fuente. En ella, como en el resto que no comentamos, se da la localización propia de lo fantástico y mágico en el imaginario popular: la morería, la tierra y el tiempo del rey moro.
- Un moro tenía un hijo que Tarquino se llamaba / y un día por altas mares se enamoró de su hermana. (Andalucía). En esta versión se da un nombre clásico, Tarquino, por posible contaminación con el romance clásico protagonizado por él como ejemplo de violador lujurioso, y el nombre Altamara (posible arabización del bíblico Tamar) se reinterpreta en un sin sentido "altas mares" por paronomasia.
- El rey moro tenía un hijo que Pepito se llamaba /y al bajar del automóvil se enamoró de su hermana. (La Mancha). La plena recreación actualizadora del nombre del protagonista, Pepito, y del instrumento de seducción (el automóvil) habla por sí misma.
- El rey moro tenía un hijo que Tranquilo se llamaba;/ a la edad de quince años se enamoró de su hermana. (Haro). En esta versión se da el nombre vulgarizado de Tranquilo por el clásico Tarquino y se subraya un elemento de gran interés en la versión: la adolescencia (a la edad de quince años).

---

[39] Tomados del estudio de Manuel Alvar *El romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, Planeta, 1970.

– El rey moro tenía un hijo más hermoso que la plata;/ a la edad de quince años se enamoró de su hermana. (Peñaranda). Esta versión renuncia a los nombres en su comienzo para dar solo sus funciones de tipo y subraya el motivo de la edad como la versión anterior.
– El rey tenía dos hijos que los quería en el alma: / uno se llamaba Altomor, otro la linda Altamara. /El pícaro de Altomor se enamoró de su hermana. (Oviedo). La posible arabización de Tamar se extiende a su hermano con una pseudo versión masculina: Altomor. En su caracterización Altomor se moderniza como "pícaro".
– Un rey tenía una hija que se llamaba Tamara,/ era blanca como la leche y encarnada como grana, /hasta un hermano que tiene de ella se enamoraba (León). Esta versión se mantiene aún bastante fiel a la original, aunque se pierde el carácter histórico del rey David y se recrea la belleza de la protagonista con imágenes propias de la cultura popular.

Esta variada posibilidad de recreación tradicional de la fuente cabe advertirla en todos los romances literarios dentro cada uno de ellos de la propia tradición creativa de su fuente y de su diverso estado de evolución novelizadora.

Atendiendo a sus fuentes, encontramos en los romances literarios un conjunto de romances bretones o caballerescos que desarrollan temas o personajes vinculados a la materia de Bretaña, esto es, a las aventuras del rey Arturo y sus caballeros y a los amores de Tristán e Isolda, prontamente unidos a la materia bretona en Europa. Estos romances destacarán en su recreación tradicional los aspectos caballerescos propios de la imaginería popular. Ello es claramente perceptible en el romance de Lanzarote y el orgulloso (nº 59) en el que se idealiza el trato cortesano recibido por tan buen caballero antes de que muestre con sus armas su valía:

Nunca fuera caballero de damas tan bien servido
como fuera Lanzarote cuando de Bretaña vino:
doncellas curaban d'él y dueñas de su rocino,
esa dueña Quintañona, ésa le escanciaba el vino,
la linda reina Ginebra se lo acostaba consigo.

Los romances clásicos oscilan de las versiones más eruditas muy cercanas a la fuente y los de clara recreación anacrónica transponiendo al mundo clásico las instituciones y formas de vida medievales. Los romances 100 y 101 se mantienen fieles a su fuente en el relato de la historia del rey Tarquino y del incendio de Roma por

Nerón. Por su parte la muerte de Alejandro (nº 97) se relata con el motivo tradicional del diagnóstico faltal del médico famoso (como ocurre en el romance de la muerte del príncipe Juan, nº 36). Los romances sobre la historia de Troya (98 y 99) narran con cierta fidelidad la historia pero con ambientaciones e instituciones (reyes, duques, etc.) medievales. En este sentido el Juicio de Paris (98) presenta mayor anacronismo que el robo de Elena (nº 99).

Los romances bíblicos han sido objeto por lo general, al menos en sus versiones más populares, de una profunda novelización folclórica o devocional. La primera de ellas es la que hemos advertido en el romance de Tamar y Amnon (nº96) en la que la historia se transforma en suceso folclórico. La segunda intensifica la devoción mediante un acercamiento popular a los temas y motivos bíblicos. Un ejemplo de ello es en el conocido romance tradicional (y todavía vivo en el folclore actual como villancico navideño) de la huida a Egipto o la Virgen y el ciego que recrea la tradición de milagros relatada por los evangelios apócrifos. Veamos una versión extremeña recogida hacia 1903:[40]

Camina la Virgen pura, comina para Belén
y en el medio del camino pide el niño qué beber.
–Agua no te doy, mi niño; agua no te doy, mi bien,
Que vienen los ríos turbios y los arroyos también.–
Allí arribita, arribita, hay un verde naranjero;
es un ciego el que le guarda de ciego no puede ver.
–Ciego, ¿me da una naranja para el niño entretener?
–Entre usted, la gran señora, corte la que sea menester.–
La Virgen, como era humilde, no cortó na más que tres:
una para su niñito, otra para san José
y otra, que quedó en sus manos, para la Virger goler.
Conforme la fue cortando volvían a florecer
Y el ciego, que nunca vio, este milagro le ve:
–¿Quién ha sido esa señora que me ha hecho tanto bien?
Me ha dado luz en los ojos y en el corazón también.

Muchos romances literarios proceden de fuentes orales folclóricas. Destacan en ellos aquellos que coinciden en sus temas y motivos con otros similares tratados por

40 Versión tomada de *El Romancero Tradicional Extremeño. Las primeras colecciones [1809-1910]*, ed. L. Casado de Otaola, Mérida, Asamblea de Extremadura-Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1995.

la baladística europea. Así ocurre con el romance de Espinelo (nº 62) que trata el motivo folclórico de la reina que pare mellizos y abandona a uno para no parecer adúltera. Este tema también es tratado por poemas franceses e italianos. O el tema de la bella en misa (nº 86) cantado en diversas baladas europeas. Directamente folclórica puede ser la fuente del romance de la Infantina (nº 90) que desarrolla motivos mágicos vinculados a una divinidad folclórica de los árboles.

En los romances literarios de fuente oral folclórica cabe incluir un conjunto de romances de clara influencia popular. Son los romances rústicos, nacidos de los trabajos diarios del mundo rural y de sus formas más vulgares de vida. En este sentido el romance de la dama y el pastor (nº 82) muestra una parodia del servicio de amores utilizando los elementos propios del mundo rústico pastoril. Otro conjunto de romances literarios de clara influencia popular son aquellos cuyo contenido y forma están muy vinculados a la lírica tradicional. Así ocurre con el romance de Moraima (nº 83) en el que puede que se haya adaptado un posible cantar popular árabe o la bella malmaridada (nº 77) que trata un tema muy utilizado por los villancicos castellanos.

Junto a estos romances literarios de fuentes orales folclóricas hay que señalar la presencia de ciertos romances con influencias de la poesía cortesana culta, romances en ocasiones denominados trovadorescos, aunque no sea directamente de autor culto conocido. Así se considera al romance Fontefrida (nº 91). También se advierte esta influencia culta en el significado lírico adquirido por ciertos romances de aventuras al ser acortados, generalmente por razones musicales como ocurre con el romance Rosafresca (nº 73), el romance del Infante Arnaldos (nº 63) y la versión trunca del romance del prisionero (nº 64). En ellos la aventura cortesana y el servicio de amores cultos influyen en el original relato popular de aventuras. En estos romances, denominados también épico-líricos o líricos, domina el fragmentarismo extremo y la musicalidad.

Por último hemos de recoger aquí un conjunto de romances de fuentes literarias orales de naturaleza juglaresca. Son romances de aventuras entendidas como relatos de historias ficticias con tramas de acontecimientos insólitos sin vinculación real concreta. Estas historias se desarrollan con motivos propios del imaginario popular. Así tenemos romances como don Bueso y su hermana (nº 64) que coincide en su relato con un poema épico austriaco, el *Kudrun* del siglo XIII, y que tiene abundante presencia en la poesía europea. El tema pudo llegar a España a través de Francia pero sus versiones muestran una recreación desde un modelo poético conocido: los

romances fronterizos. Ello puede mostrar una recreación profesional posiblemente debida a un juglar. Clara es la presencia de los juglares en el desarrollo de romances de gran extensión como es el caso del romance del conde Alarcos (nº 72), de origen castellano. Caracteriza así a este romance su editora Paloma Díaz-Mas:[41]

> se trata de una auténtica novelita en verso producto de una elaboración juglaresca. Así lo demuestran su excepcional longitud, algunas variantes entre los textos impresos que indican una clara intervención consciente y algo tan característicamente «de autor» como que los personajes no sean meros tipos, sino que presenten un perfil psicológico no por escueto menos humanizado; ello es especialmente claro en el caso del personaje del rey, que parece componer la figura del mal monarca arbitrario por debilidad.

2.4. Novelización de los romances tradicionales

A. Proceso novelizador tradicional

El contraste entre varias versiones históricas o diacrónicas de un mismo romance muestra cómo domina en ellas la progresiva novelización de sus tramas y personajes. De hecho, en las variantes históricas de un romance se puede advertir un conjunto de procesos comunes que, con independencia del origen del romance, trazan una continua evolución en la que los temas originales se van progresivamente transformando en una ficción selectiva y compleja.

Atendiendo a las huellas que esta evolución ha dejado en los textos conservados, se observa en cada una de las variantes individualizadas un primer proceso por el que la anécdota de la primera versión conocida por la comunidad se especializa mediante la ampliación de algunos de sus motivos. Esta especialización de la anécdota desarrolla, en segundo lugar, un proceso de aumento de la complejidad narrativa ampliando motivos, confundiendo versiones, añadiendo acciones, reinterpretando el significado y aún la propia trama del relato. Por último, una vez asimilada y recreada la versión inicial de un romance por parte de la comunidad se advierte la tendencia a su cierre narrativo, en un intento de asimilar el romance y anclarlo en la intrahistoria comunitaria.

---

41 Nota introductoria a su edición del romance en *Romancero*, ed. P. Díaz Mas, Barcelona, Crítica, col. Biblioteca Clásica, 1994.

En breve esquema podemos recoger este proceso evolutivo:

1. Especialización de la anécdota.
2. Complejidad narrativa.
3. Tendencia al cierre narrativo.

Vamos a ver en tres versiones extremeñas del romance de *Tamar y Amnón,* que es uno de los más extendidos en la tradición oral moderna, cómo se producen las fases de este proceso.

B. Especialización de la anécdota

Las versiones extremeñas del romance de Tamar provienen, en su difusión geográfica, de versiones andaluzas. Por ello, la primera versión que utilizamos es un romance malagueño que ofrece una narración condensada de la historia bíblica, centrada en el obligado relato del incesto, aunque ya ha sido transformado en la imaginación popular con la caracterización fantástica del imaginario árabe y con el protagonismo del Tarquino, violador clásico por antonomasia:

Un rey moro tenía un hijo   que Tarquino se llamaba.
Un día por altas mares   se enamoró de su hermana.
Viendo que no podía ser   cayó malito en la cama.
Subió su padre a verlo   un domingo de mañana.
–"¿Qué tienes, Tarquino mío,   el Tarquino de mi alma?"
–"Padre, una calenturita   que es muy mala de curarla."
–"¿Quieres que te mate un ave   de esos que se crían en casa?"
–"Mátemelo usted, mi padre   que me lo suba mi hermana,
Que no suba con compaña,   que si no no hacemos nada,"
Como era veranito   subía en enaguas blancas.
Al subir a la habitación   se la ha sentado en la cama.
La cogió por la cintura   y la echó sobre la cama.
Estando un día a la mesa   su padre la recreaba.
–"Que se te sube el vestido   como a una mujer casada."
A eso de los nueve meses,   un domingo de mañana,
tuvo un hermoso niño   que Tarquino se llamaba.[42]

[42] Tomado de Manuel Alvar, *El romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, Planeta, 1970, pp. 384-385.

La segunda versión, ya extremeña, es de Almendral (Badajoz, 1932):[43]

El rey moro tenía un hijo, más hermoso que la plata;
Trabajando en altas mares s'enamoró de su hermana.
Viendo que no podía ser, cayó malito en la cama
Con dolores de cabeza y una calentura mala.
Ha subido el padre a verlo - ¿Qué tienes hijo del alma?
–Tengo una calenturita qu'el corazón me traspasa.
–¿Quieres que te marte un ave, d'esos que vuelan por casa?
–Quiero una taza de caldo, que me la suba mi hermana;
Quiero que suba ella sola, ella sola, sin compaña,
Porque si compaña trae soy capá de rechazarla.
Como era en el verano ha subido en nagua blanca.
L'ha cogido por la mano y a la cama la tiraba.
–Hermano, si eres mi hermano, no me dejes deshonrada,
Que mientras que padre viva quiero ser mujer honrada.
–Has deshojado una rosa y has manchado un cristal fino,
Y ahora te van a poner en un tribunal divino.
Un día, sentada en la mesa, su padre la remiraba:
–¿Qué me miras, padre mío? –Hija, no te miro nada;
Las nalguas se te levantan como si fueras casada.
A eso de los nueve meses un niño llora en su casa:
–No llores, niño chiquito; no llores, hijo del alma,
Que a tu madre le da pena que no seas de casada.

En esta versión la historia introduce el motivo de la condena moral del incestuoso, con un añadido al romance original denunciado por su diferente rima: "–Has deshojado una rosa y has manchado un cristal fino, / Y ahora te van a poner en un tribunal divino", vv. 15-16. Por otra parte, hace más explícito el incesto del relato bíblico, desarrollando el motivo del embarazo de Tamar, ya que el romance se cierra con el llanto del niño recién nacido.

La tercera versión fue recogida por Rafael García-Plata hacia 1903-1904 en el pueblo cacereño de Alcuéscar. Aunque cronológicamente anterior, su relato es más complejo ya que en su selección de motivos se desarrolla la implícita condena moral de la versión pacense con un final en el que se cumple el grito de la hermana:

[43] Recogida por Bonifacio Gil en "Romances Populares de Extremadura, recogidos de la tradición oral". *Revista de Estudios Extremeños* 17 (1943).

"¡Justicia pido del cielo ya que en la tierra no la haiga" (v. 14) y se ejecuta al hermano infame. Prueba de su mayor elaboración narrativa la da también la recreación de los personajes con nombres claramente castellanos, don Alonso y don Carlos, y un simbólico nombre de la hermana la Bizarra (lozana, hermosa):[44]

Don Alonso tiene un hijo   que Don Carlos le llamaban
y éste tal se enamoró   de la Bizarra su hermana.
Tantos eran sus amores   que cayó malo en la cama.
Yéndole su padre a ver   un lunes por la mañana:
¿Qué te comieras tú, hijo mío,   hijo de las mis entrañas?
La pechuguita del pavo y la alita de la pava,
que me las venga a traer   la Bizarra de mi hermana,
que venga sola y sin gente,   venga sola y sin compaña,
con el ruido de la gente   la cabeza se me arranca.
Toma, hermano, este platito,   tómale de buena gana
que te lo viene a traer   la Bizarra de tu hermana,
que viene sola y sin gente,   viene sola y sin compaña.
Cogió el pícaro el platillo   y en el suelo lo arrojaba.
¡Justicia pido del cielo   ya que en la tierra no la haiga!
El padre lo estaba oyendo   dende el balcón de su sala.
La justicia, hija mía,   si no la hay, yo heré que la haiga.
Pusieron cuartos caminos,   la cabeza en una escarpia
pa que tomen experiencias   los galanes y las damas.

C. Complejidad narrativa

Las versiones de *Tamar* muestran cómo su complejidad narrativa va pareja a la reinterpretación de la historia desde la moral social de su comunidad. La versión malagueña se articula en tres escenas: el deseo de Amnón que lo enferma, la violación al llevarle su hermana Tamar la comida y la vergüenza de la hermana ante el resultado del incesto. Los dos núcleos finales serán los que más se recreen en la tradición popular, frente al primero que propicia por el carácter erudito de su historia diversas etimologías populares que dan sentido a los nombres bíblicos. En la versión inicial, el resultado del incesto se hace visible por sus consecuencias: los signos de embarazo y el parto de Tamar (vv. 13-16).

---

[44] Tomado de *El Romancero Tradicional Extremeño. Las primeras colecciones* [1809-1910], ed. L. Casado de Otaola, Mérida, Asamblea de Extremadura-Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1995.

La condena moral de este incesto, seleccionada en la versión de Almendral, hace que su historia se amplíe en la escena de la violación incluyendo una dramática súplica de la hermana:

–Hermano, si eres mi hermano,   no me dejes dehonrada,
Que mientras que padre viva   quiero ser mujer honrada... (vv. 13-14).

El patetismo de la historia se potencia dramáticamente con el llanto final del recién nacido que subraya el fruto pecaminoso del incesto:

A eso de los nueve meses   un niño llora en su casa:
–No llores, niño chiquito;   no llores hijo del alma,
Que a tu madre le da pena   que no seas de casada. (vv. 21-22)

La versión de Alcuéscar muestra una inequívoca intención de utilizar la historia como ejemplo moral. Por ello, abandona las reinterpretaciones exóticas de la historia bíblica en tierra de moros como ocurre en las versiones de Málaga y Almendral. La nueva versión acerca la historia al mundo rural del fin de siglo:

Don Alonso tiene un hijo   que Don Carlos le llamaban
y éste tal se enamoró   de la Bizarra su hermana. (vv. 1-2)

Su ejemplaridad moral hace que el final de la historia se desvíe del más extendido en el Sur (el reconocimiento del embarazo fruto del incesto) para incluir un ficticio final justiciero en el que el padre ejecuta la justicia pedida al cielo por su hija:

Cogió el pícaro el platillo   y en el suelo la arrojaba.
–¡Justicia pido del cielo   ya que en la tierra no la haiga!–
El padre lo estaba oyendo   dende el balcón de su sala.
–La justicia, hija mía,   si no la hay, yo haré que la haiga.–
Pusieron cuartos caminos,   la cabeza en una escarpia
pa que tomen experiencias   los galanes y las damas. (vv. 13-18)

D. Tendencia al cierre narrativo

A propósito de los romances tradicionales extremeños, Fernando Flores del Manzano realiza una observación aplicable a todo el romancero tradicional:

> En cuanto a la estructura narrativa, prevalece el romance-cuento frente al romance-escena, en el romance moderno de Extremadura. La presentación se realiza con el incipit, para desarrollar luego la fábula, muchas veces a través de

> formas dialogísticas, y rematar con el desenlace, que ofrece distintas e inesperadas soluciones según las versiones de los informantes. (Flores del Manzano 1999: 747)

El dominio de los romances-cuento y la variedad de sus finales tienen que ver con la intención de la comunidad recreadora por cerrar el proceso evolutivo de la versión que se ha integrado en su acervo cultural. Por ello, en las versiones de la tradición oral, frente a las recogidas en el XVI o XVII, se advierte un intento de cerrar narrativamente la historia, al tiempo que este cierre explícito viene a subrayar la reinterpretación cultural o la reutilización funcional que justifica la vitalidad del romance en la vida social.

Las versiones de *Tamar* parten del romance malagueño en el que la historia se cierra con el motivo del nacimiento del niño que culmina el descubrimiento del incesto. Pero nada se nos dice de la reacción del padre que había advertido: "Que se te sube el vestido como a una mujer casada" (v.14). La versión de Almendral mantiene el mismo cierre, aunque al incluir el llanto del niño recién nacido la evidencia del incesto se hace más intensa. Frente a estas dos versiones semiabiertas, la versión de Alcuescar ofrece un cierre narrativo explícito del incesto al terminar con la muerte ejemplar del violador a instancias del padre cuya reacción queda sin saberse en las versiones anteriores.

A la luz de los análisis realizados, la tradicionalización de los romances, esto es, su asimilación por parte de una comunidad social viva hace que el romance se novelice como pago a su integración. Los rasgos iniciales de su carácter épico o noticiero, de fuentes eruditas o folclóricas, van desdibujándose en su progresiva integración en el nuevo tejido social que lo acoge. La comunidad selecciona en su asimilación de los romances ciertos motivos en detrimento de otros, a fin de sentir la historia bien como propia o bien como útil, por lo que la historia de *Tamar* hará cada vez más explícita la condena moral del incesto. Una vez asimilada la anécdota tras la selección social de sus motivos, la historia se complica siguiendo las costumbres y valores del pensamiento social en el que se asienta. Una sociedad rural de base decimonónica condenará a muerte al incestuoso Amnón en Alcuescar y recreará la belleza y la comida sanadora con diversos tópicos rurales en todas las versiones. Por último, las historias hechas propias tienden a reforzar cierres narrativos que las anclen en la intrahistoria comunitaria en la que viven. Así, *Tamar* se ofrece como ejemplo o escarmiento en cabeza ajena a favor de la moral sexual comunitaria. En su final se advierte de forma más o menos directa sobre los engaños que pueden sufrir las mujeres solteras y sobre el castigo social que pueden recibir los engañadores.

A la vista de este ejemplo podemos concluir que el Romancero tradicional noveliza toda la materia del Romancero viejo porque vincula su pervivencia a la novelización. Sin transformación narrativa no hay pervivencia social. La progresiva muerte de la sociedad tradicional que sustentaba el Romancero conllevará su irremediable pérdida, pues hoy nadie reelabora narrativamente los romances transmitidos. La cadena recreadora ha muerto. Hoy los romances, al menos en la Península, se recuerdan como testimonios del pasado, no se actualizan como mensajes vivos en el presente de sus recitadores. Por ello, el Romancero muere, aunque nos deja en sus últimas versiones, como en sus primeras, un imprescindible testimonio: sus variantes.

3. ORIENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

3.1. Estudios

A. La poesía cortés en la Península Ibérica

La poesía cancioneril, aristocrática y cortés, parte de la tradición trovadoresca estudiada por Martín de Riquer (*Los trovadores*, 1983), y presente en toda la Romania (Peter Dronke, *La lírica en la Edad Media*, 1978). Este tronco común, llega a Castilla a través de la larga asimilación gallego-portuguesa de la poesía cortés, según estudia José Filgueira (*Sobre lírica medieval gallega y sus perduraciones*,1977), en un viaje de ida y vuelta que reseña Alan Deyermond (1982). La imprescindible monografía de Carlos Alvar (*La poesía trovadoresca en España y Portugal,* 1977) da cuenta de la poesía cortés. Vicente Beltrán presenta en *La corte de Babel. Lenguas poéticas y política en la España del siglo XIII* (2005), el complejo sistema lingüístico de la poesía cortés en la España medieval.

La introducción básica a la poesía gallego-portuguesa la ofrecen Carlos Alvar-y Ángel Gómez Moreno (*La poesía lírica medieval* 1987) o Anxo Tarrío (*Literatura gallega,* 1988). Su estudio ha de profundizarse con el panorama de Giuseppe Tavani (*A poesía lírica galego-portuguesa*, 1987), complementado por Pilar Lorenzo ("Trovadores, cronología y *razos* en cancioneros gallego-portugueses", 2000). Las cantigas d'amor y d'amigo las caracteriza Vicente Beltrán (1995 y 1984). La poesía alfonsí se estudia en un conjunto de trabajos básicos de Jesús Montoya (*Composición, estructura y contenido del cancionerio marial de Alfonso X*, 1999) que completan John Keller (*Las narraciones breves piadosas versificadas en el castellano y gallego del medioevo de Berceo a*

Alfonso, 1987) y Juan Paredes (*Las cantigas de escarnio y maldecir de Alfonso X,* 2000). En cuanto a su cronología, Antonio Oliveira (1988) y Gema Vallín (2010) estudian el final de la lírica gallego-portuguesa.

Los cancioneros gallego-portugueses pueden estudiarse en la monografía de Antonio Oliveira (*Depois do espectáculo trovadoresco. A estruttura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*,1994). Las formas gallego-portuguesas se caracterizan en el arte poético del *Cancionero de la Biblioteca Nacional*, estudiado por J.M d'Heur (1974). Sus géneros han sido objeto de antologías, de un panorama introductorio de Laura Tato Fontaíña en la *Historia da literatura galega* (1996), de un trazado de su cronología por William D. Paden (1997) y de una clasificación por parte de Santiago Gutiérrez García ("Poesía gallegoportuguresa y géneros literarios", 2010).

La poesía castellana cortesana anterior al siglo XV ha sido atendida, en lo referente a sus orígenes, en el estudio de Jesús Montoya, "El eslabón perdido. La primitiva lírica hispánica" (2006b). La escasa producción castellana del XIV, vinculada a la corte de Alfonso XI, la ha analizado Vicente Beltrán (1985, 1991). La monografía de Ricardo Polín, *A poesía lírica galego-castelá (1350-1450)* [1994] reconstruye la generación de transición llamada por Lang escuela gallego-castellana. Patrizia Botta (1996) analiza el paso del gallego al castellano en la tradición poética peninsular, siguiendo los pasos del tradicional artículo de Rafael Lapesa (1953-1954).

Es de gran utilidad la consulta de la información y materiales que el portal temático *Convivio. Poesía medieval y Cancioneros* de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes ofrece:

– http://www.cervantesvirtual.com/portales/convivio/

B. Poesía cancioneril castellana

La introducción a la poesía cancioneril puede hacerse con el panorama de Carlos Alvar y Ángel Gómez Moreno (1987), con el artículo clásico de Rafael Lapesa, "Poesía de cancionero y poesía italianizante" (1967b) o con la introducción de Álvaro Alonso a su antología (1986). Sus reflexiones metaliterarias pueden analizarse desde los textos editados por Francisco López Estrada (1985), el panorama de Fernando Gómez Redondo (*Artes poéticas medievales*, 2000) y el estudio de las rúbricas de Cleofé Tato ("Las rúbricas de la poesía cancioneril", 2001). Al carácter ocasional de la poesía cancioneril le dedica Álvaro Alonso su monografía *Poesía amorosa y realidad cotidiana: del «Cancionero general» a la lírica italianista* (2001). María Jesús Díez Garretas ilustra la

vinculación de esta poesía con diversos fastos cortesanos ("Fiestas y juegos cortesanos en el reinado de los Reyes Católicos. Divisas, motes y momos", 1999).

La métrica cancioneril, tras la útil introducción de Rudolf Baehr [1983], ha de completarse con el imprescindible repertorio de Ana María Gómez Bravo [1998] y el artículo de Fernando Lázaro Carreter (1976) sobre el arte mayor junto a la reciente aportación de Fernando Gómez Redondo ("El 'adónico doblado' y el verso de arte mayor", 2013). El estilo se puede abordar desde las monografías de Vicente Beltrán (*El estilo de la lírica cortés*, 1990) y Juan Casas Rigall (*Agudeza y retórica en la poesía amorosa de Cancionero*, 1995). La utilización de la materia clásica la analiza Guillermo Serés ("La autoridad literaria: círculos intelectuales y géneros en la Castilla del siglo XV", 2007) y Francisco Crosas (*La materia clásica en la poesía de Cancionero*, 1995).

Los géneros de la poesía cancioneril tienen un panorama de conjunto realizado por Rafael Lapesa (1988) desde su pervivencia en el XVI. La canción se puede estudiar desde la monografía de Vicente Beltrán (1989), el decir desde la nueva caracterización que aporta Ana María Gómez-Bravo ("Cantar decires y decir canciones: género y lectura de la poesía cuatrocentista castellana", 1999); las preguntas y respuestas desde la monografía de Antonio Chas (2002); la serranilla desde el artículo de Michel Garcia (2005); Isabella Tomassetti aborda el villancico en su monografía (2008) y la glosa en el artículo que dedica a su origen (2010). El carácter parateatral de los diálogos lo analiza Josep Lluis Sirera a propósito del Comendador Escrivá (1989).

Muchos estudios han intentado precisar el concepto y la tópica de amores del cancionero. Entre ellos destacan el clásico tratamiento de Otis Green (1969) y la monografía de Ana María Rodado (*Tristura conmigo va. Fundamentos del amor cortés*, 2000), complementados con la monografía de Alan Parker (*Filosofía del amor en la literatura española, 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986) y el artículo de Elena Carrillo ("Amor cortés y contexto social en la poesía de cancionero", 2000). La posible ambigüedad expresiva del lenguaje amoroso, con expresiones dilógicas de valor sexual la sugirió Keith Whinnom (*La poesía amatoria cancioneril en la época de los Reyes Católicos*, 1981). El lenguaje moral y su valor político lo analizan Vicente Beltrán ("*La poesía es un arma cargada de futuro:* polémica y propaganda política en el *Cancionero de Baena",* 2001) y María Morrás ("La ambivalencia en la poesía de cancionero: algunos poemas en clave política", 2002). La poesía satírica la atiende Carlos Alvar ("El reverso del amor cortés: poesía satírica medieval", 2002) y Enrique Martínez Bogo (2002) estudia las invectivas entre poetas.

A falta de una síntesis introductoria suficiente, el estudio de los cancioneros castellanos se puede realizar desde la serie de trabajos de Vicente Beltrán sobre la tipología y génesis de los cancioneros, especialmente desde sus recientes conclusiones (2002 y 2006). Es imprescindible conocer y manejar la clasificación que del corpus cancioneril realizó Brian Dutton y S. Fleming en su *Catálogo-Índice* (1982), ampliado por Brian Dutton en *el Cancionero del siglo XV* (1990-1991); para ello es de interés su artículo explicativo "Los cancioneros del siglo XV: problemas de su estudio" (1982).

El conocimiento de los grandes cancioneros puede hacerse desde las introducciones de sus ediciones. El de *Baena* puede profundizarse con el artículo de Alberto Blecua ("La transmisión textual del *Cancionero de Baena*", 2001); el de *Estúñiga* desde la monografía de Nicasio Salvador (*La poesía cancioneril: el cancionero de Estúñiga*,1977); el *Cancionero de Herberey* desde la monografía de Carlos Conde (*El 'Cancionero de Herberay' y la corte literaria del Reino de Navarra*, 2009); el *Cancionero general* puede profundizarse con la monografía de Estela Pérez Bosch (*Los valencianos del Cancionero General,* 2009). Los cancioneros musicales han recibido un interesante estudio de Ana Mª Rodado ("Lírica popular de tradición medieval en los cancioneros polifónicos de los siglos XV y XVI", 2013). Como ejemplo de estudio de cancioneros menores puede consultarse el trabajo de Isabbella Tomassetti sobre el *Cancionero de Salvá* (2014). El trabajo de José Julio Labrador y de Ralph DiFranco (2001) ilustra sobre la pervivencia de la lírica del XV en cancioneros del XVI.

La falta de estudios panorámicos se subsana con una amplísima selva de publicaciones puntuales, entre las que son de interés general estudios colectivos y actas de congresos como *Canzonieri iberici* (2001), *Juan Alfonso de Baena y su cancionero* (2001), *Cancioneros en Baena* (2003) y *Estudios sobre el Cancionero general* (2012). Junto a ellas ha de tenerse en cuenta la revista *Cancionero General* (2001-2009) dedicada específicamente a la poesía cancioneril y el número 28 de la *Revista de poetica medieval* (2014) dedicado monográficamente a "Poesia y corte".

C. Poetas cancioneriles

La bibliografía de ampliación partirá de los diversos panoramas de corte como los trazados para los poetas aragoneses por José Carlos Rovira (*Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo*, 1990). Las cortes poéticas de Castilla las ha estudiado Óscar Perea ("El entorno cortesano de la Castillas Trastámara como escenario de las luchas de poder. Rastros y reflejos en los cancioneros castellanos del siglo XV", 2007). A este estudio han de añadirse el círculo de Alfonso Carrillo

tratado por Carlos Moreno ("Pero Guillén de Segovia y el círculo de Alfonso Carrillo", 1985) y la corte de la reina Isabel estudiada por Vicente Beltrán ("La Reina, los poetas y el limosnero. La corte literaria de Isabel la Católica", 2000) y por Nicaso Salvador ("La actividad literaria en la corte de Isabel la Católica", 2004). La problemática de los poetas conversos puede estudiarse en Monique de Lope (1997). Ángel Estévez (2007) señala el proceso de canonización de los poetas del XV.

Contamos con algunos estudios de conjunto sobre los poetas de Cancionero como los ya señalados de Nicasio Salvador (1977) y de José Carlos Rovira (1990) sobre los poetas del círculo de Alfonso el Magnánimo. Óscar Perea Rodríguez ha dedicado sendas monografías a los poetas del *Cancionero de Baena* (2009) y del *"Cancionero general"* (2007b) y ha estudiado la información biográfica de las rúbricas de diversos cancioneros (2012). Las primeras autoras castellanas las estudia Rafael Mérida (2000). Por la amplia nómina de poetas y por su amplia bibliografía, solo atenderemos a los tres grandes poetas cancioneriles en esta orientación bibliográfica y remitimos a los panoramas introductorios o a sus ediciones para su estudio individual.

La poesía del Marqués de Santillana: cuenta con la excelente síntesis de Miguel Ángel Pérez Priego (2000), junto a ella contamos con la imprescindible monografía de Rafael Lapesa (*La obra literaria del Marqués de Santillana,* 1957). Mª Isabel López Bascuñana estudia el humanismo del poeta ("Humanismo y medievalismo en la obra del marqués de Santillana", 1978). Ángel Gómez Moreno (*Escritos literarios del Marqués de Santillana*, 1987) analiza el contenido del *Prohemio – Carta,* primera historia de la poesía castellana. La Biblioteca virtual Miguel de Cervantes le ha dedicado una página de autor al *Marqués de Santillana* con obras y estudios:

– http://www.cervantesvirtual.com/portales/marques_de_santillana/

Juan de Mena cuenta con la imprescindible monografía de Mª Rosa Lida (1984) complementada con el reciente volumen colectivo *Juan de Mena: de letrado a poeta* (2015). El *Laberinto de Fortuna* ha de estudiarse desde la edición de Miguel Ángel Pérez Priego (2003) y la monografía de Juan Casas Rigall (*Juan de Mena y el Laberinto comentado: tempranas glosas manuscritas*, 2016). Isidoro Arén (2011) estudia la glosa de Hernán Núñez al *Laberinto*.

La poesía de Manrique puede estudiarse desde las monografías de Pedro Salinas (*Jorge Manrique o tradición y originalidad*, 2013), de Antonio Serrano de Haro (*Personalidad y destino de Jorge Manrique*, 1975) o de Miguel Ángel Pérez Priego (*Jorge Manrique, poeta de cancionero y de las Coplas*, 1993). Es imprescindible para el estado

de la cuestión la introducción de la edición de Vicente Beltrán (1993). El tradicional significado moral de las *Coplas* (Germán Orduna, "*Las Coplas* de Jorge Manrique y el triunfo sobre la Muerte: estructura e intencionalidad", 1967) está siendo revisado subrayando la intención política de la obra (como señala María Morrás en su edición, 2003). José Manuel Ortega ha dedicado una monografía a la repercusión de Manrique en la literatura española (*Jorge Manrique a través del tiempo*, 2007) y Nancy Marino un artículo a la pervivencia de las *Coplas* (2010).

D. El Romancero viejo

La introducción al estudio del Romancero debe partir del resumen que de la teoría de tradicionalidad realiza Manuel Alvar al comienzo de su monografía *El romancero. Tradicionalidad y pervivencia* (1970) y de los magníficos estudios introductorios de Samuel Armistead y Paloma Díaz-Mas a la antología *Romancero* (1994). Diego Catalán (1983b) ilustra cómo vive un romance como obra abierta tradicional, desde su documentación medieval hasta su pervivencia oral en el siglo XX. Giuseppe di Stefano (1972) ofrece un enfoque distinto en la explicación del Romancero, más ligado a la creación individual y los modelos líricos. Antonio Sánchez Romeralo (1979) explica cómo se ha recogido el romancero tradicional vivo en el siglo XX. Aurelio González (2001) ilustra el proceso de novelización de los romances conservados. No se puede profundizar en el estudio del romancero sin conocer las tesis de don Ramón Menéndez Pidal. De gran extensión es su fundamental *Romancero hispánico* (1968), por ello quizás sea más efectiva una primera introducción seleccionando algunos de sus *Estudios sobre el Romancero* (1973).

El origen épico del Romancero puede profundizarse con Samuel Armistead (1992). Virtudes Atero (1996) ofrece un claro panorama de la riqueza del romancero panhispánico. Margarita Frenk (2001) precisa la relación entre lírica y romancero. Ramón Menéndez Pidal, Diego Catálan y Álvaro Galmés (1954) han ilustrado la vida tradicional del romance. Por otro lado, Gloria Chicote (2000) ilustra el éxito del romance en su época, lo que propició su absorción de las diferentes formas y fuentes del narrar medieval y Virgine Dumanoir (2012) muestra cómo la imprenta del XVI afianzó el género. Por su parte, la monografía de Vicente Beltrán (*El romancero. De la oralidad al canon*, 2016) subraya las razones políticas que favorecieron la difusión del género. Giuseppe di Stefano ha estudiado los primeros testimonios de romances en cancioneros (2011), su difusión impresa en el siglo XVI (2006) y la participación de autores cultos en su desarrollo (2007). Sintéticamente Fco. Javier

Grande Quejigo (2005) diseña el proceso novelizador de los romances a propósito del romancero extremeño.

A fin de poder moverse en su amplia extensión, la crítica viene intentando catalogar sus producciones, desde la magna obra de recopilar todos los textos del *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas* (1957-1985) dirigido por don Ramón Menéndez Pidal a la clasificación narratológica dirigida por Diego Catalán en el *Catálogo general del Romancero Pan-hispánico* (1982-1984) y al índice de motivos del romancero pan-hispánico publicado por Harriet Goldberg (2000). Hoy la labor de recolección del romancero y sus variantes se realiza en el *Proyecto sobre el Romancero pan-hispánico* dirigido por Suzanne H. Petersen en la Universidad de Washington, que puede consultarse en la siguiente dirección electrónica:

– https://depts.washington.edu/hisprom/#

Se complementa este proyecto con el portal de Samuel G. Armistead sobre *Folk Literature of the Sefardic Jews*: http://www.sephardifolklit.org/

El romance como género ha sido abordado por numerosos estudios. Fernando Gómez Redondo ("*Roman, romanz, romance:* cuestión de géneros", 1993) precisa su denominación. Aurelio González ha sintetizado sus constituyentes como género y su posible clasificación ("El romancero hispánico", 2006). El romance como obra abierta ha sido caracterizado por Diego Catalán de forma sintética (1979) y en un anális más detallado (*Arte poética del romancero oral,* 1997-1998). El peculiar fragmentarismo narrativo puede estudiarse en Alan Deyermond (1998). El concepto de motivo en el romance lo estudia la monografía de Nieves Vázquez *Una yerva enconada* (2000). El estilo del Romancero lo caracteriza Paul Bénichou (*Creación poética en el romancero tradicional*, 1968). Para su lengua sigue siendo imprescindible el acercamiento de Rafael Lapesa (1967). El formulismo de sus expresiones lo analiza en diversos trabajos Aurelio González (2005, 2007), al igual que la importancia de las descripciones (2016). La importancia de la música en la configuración y difusión del romance la atiende Virginie Dumanoir (2003).

La clasificación de los romances puede estudiarse desde la reflexión de Giuseppe di Stefano (1999). Los romances épicos pueden profundizarse en los estudios de Samuel Armistead ("El romancero y la épica carolingia", 2000) y de Jack Weiner sobre los ciclos romancísticos (*De Rodrigo a Rodrigo en el romancero histórico,* 2003) Los trabajos de Diego Catalán (*Siete siglos de Romancero -Historia y poesía-,* 1969) siguen siendo básicos para entender el romancero histórico, a ellos hay que añadir el panorama de Aurelio González ("Episodios de la historia medieval en

el romancero", 2010) y el estudio de los romances fronterizos de Paloma Díaz Mas ("Los romances fronterizos y las fronteras del romancero", 2004). Francisco Rico (1991) ilustra la existencia de un romancero literario y Paloma Díaz-Mas la de los romances caballerescos (2008). Samuel Armistead ("El romancero sefardí: medievo y diáspora", 1999) caracteriza sintéticamente el romancero sefardí. Fernando Flores del Manzano (1999) caracteriza el romancero tradicional extremeño.

A la hora de seleccionar los estudios más interesantes sobre la actualidad investigadora sobre el Romancero han de tenerse en cuenta las múltiples aportaciones de obras colectivas o actas como *El Romancero en la tradición oral moderna* (1972), *El Romancero hoy* (1979), *Actas del Congreso Romancero-Cancionero* (*1*990), *La eterna agonía del Romancero* (2001) o la *Miscelánea de estudios sobre el Romancero* (2015).

3.2. Ediciones

A. Poesía trovadoresca y gallego-portuguesa

Un acercamiento lector a la poesía trovadoresca puede hacerse en las tradicionales antologías de *Los trovadores* de Martín de Riquer (Barcelona, Ariel, 1983) y de Carlos Alvar *Textos trovadorescos sobre España y Portugal* (Madrid, CUPSA, 1978).

La poesía gallega-portuguesa puede conocerse a través de diversas antologías de las que destacamos:

- Alvar, C., y Beltrán, V., *Antología de la poesía gallego-portuguesa.* Madrid, Alhambra, 1984.
- *Lírica galego-portuguesa. Antologia,* ed. A.. Lindeza Diogo, Braga-Coimbra, Angelus Novus, 1998.
- *Canción de mujer, cantiga de amigo.* Ed. V. Beltrán. Barcelona, PPU, 1987.

De primera mano puede conocerse el amplio corpus gallego-portugués en la base de datos en línea *Lírica profana galego-portuguesa* dirigida actualmente por Pilar Lorenzo: *http://bernal.cirp.gal/ords/f?p=MEDDB3:2.* Así mismo es de gran interés el portal de autor de la Biblioteca Virtual Cervantes dedicado a Martin Codax pues en él se recoge el *Pergamino Vindel*, reproduciendo las cantigas con letra y música de forma visual y sonora: http://www.cervantesvirtual.com/portales/martin_codax/

La poesía de Alfonso X cuenta con excelentes ediciones críticas, de las que seleccionamos las siguientes:

- *Afonso X. Cantigas*, ed. J. Montoya, Madrid, Cátedra, 1988. (Antología con traducción al castellano de 39 *Cantigas de Santa María*, 12 cantigas profanas incluyendo varias de escarnio y maldecir, el sirventés moral (CBN 480), una tenzón (CBN 1624), *cantigas d'amor* (CBN 468-469) y finalmente el *discordo* (CBN 470).
- *Cantigas profanas*, J. Paredes, Universidad de Granada, 1988. *Y El cancionero profano de Alfonso X el Sabio. Edición crítica, con introducción, notas y glosario*, ed. J. Paredes, Universidad de Santiago de Compostela, 2010.
- *Cantigas de Santa María:* Ed. F. Mettmann, Madrid, Castalia, 1986-1989.

A ellas ha de añadirse la edición facsimilar de las *Cantigas de Santa María*. Reproduce en su volumen I el códice T.I.1 de la Biblioteca de San Lorenzo del Escorial y en su volumen II el Códice rico de las “Cantigas” de Alfonso X el Sabio, Ms. T.I.1de la Biblioteca del Escorial (Madrid, Edilán, 1979). La edición incluye prosificación en castellano moderno de Filgueira Valverde, cronología y clasificación temática, estudio codicológico de M. López Serrano y estudios de la música (Anglés) y de las miniaturas (Guerrero Lovillo). También es de interés el portal de autor que le dedica a Alfonso X la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:

- http://www.cervantesvirtual.com/portales/alfonso_x_el_sabio/

B. Cancioneros

Para conocer el contenido de los *Cancioneros* castellanos del siglo XV contamos con la ingente labor de clasificación de Brian Dutton, primer acercamiento necesario para su conocimiento:

- *El Cancionero del siglo XV, ca. 1360-1520,* ed. Brian Dutton (ed. cancioneros musicales al cuidado de Jineen Krogstad), Salamanca, Universidad, 1990-1991. / *Vols.: I: Manuscritos; II: Manuscritos: Barcelona, Ateneo (BA) - Madrid, Biblioteca March (MM); III: Manuscritos. Nueva York, Hispanic Society (NH) - Paris, École Supérieure des Beaux Arts (PS); IV. Manuscritos. Roma, Casanatense (RC) - Manuscritos perdidos etc. (ZZ); V: Impresos.; VI. Impresos. 1513 (13UC) - 1520 (20 YT) + 16RE (Resende); VII. Índices.*
- Actualmente se están digitalizando los fondos de los cancioneros (desde el copus y el sistema clasificador de Brian Dutton) en el portal *An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts*, dentro de un proyecto de colaboración entre las Universidades de Liverpool, Birmingham y

Barcelona, dirigido por D. S. Severin: https://cancionerovirtual.liv.ac.uk/main-page.htm

Los grandes cancioneros de corte cuentan con excelentes ediciones críticas:

– *Cancionero de Juan Alfonso de Baena,* ed. B. Dutton y J. González Cuenca, Madrid, Visor Libros, 1993.
– *Cancionero de Estúñiga,* ed. de N. Salvador Miguel, Madrid, Alhambra, 1987.
– *Cancionero de Palacio*, ed. Mª A. Álvarez Pellitero, Salamanca, Consejería de Cultura de la Junta de Castilla y León, 1993. (Ms. 2653 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca)
– *Le Chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts,* ed. Ch. V. Aubrun, Burdeos, BEHE Hispanique, 1951.

El *Cancionero General* cuenta con una excelente edición facsímil de Antonio Rodríguez Moñino y una completa edición crítica de Joaquín González Cuenca:

– *Cancionero General (Valencia, 1511),* ed. facsímil de A. *Rodríguez* Moñino, Madrid, RAE, 1958.
– *Cancionero general de Hernando del Castillo*, ed. Joaquín González Cuenca, Madrid, Castalia, 2004.

El resto de cancioneros cuenta con una fortuna diversa, aunque continuamente van siendo editados con rigor crítico. De este abundante corpus de ediciones críticas seleccionamos los siguientes cancioneros por ejemplificar diversos tipos de difusion:

– *Cancionero musical de Palacio,* ed. J. Romeu Figueras y H. Anglès (música), Barcelona, CSIC, 1947-1951. Ha sido nuevamente editado por Joaquín González Cuenca (Madrid, Visor Libros, 1996).
– *Cancionero de Juan Fernández de Ixar*, ed. José Mª Azáceta, CSIC, Madrid, 1956, 2 vols.
– *El Cancionero de Oñate y Castañeda*, ed. D. Sherman Severin y F. Maguire, intr. M. Garcia, Madison, HSMS, 1990.
– *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa,* ed. J. A. Bellón y P. Jauralde Pou, Madrid, Akal, 1974.

Por último, es de gran interés la lectura directa de las diversas poéticas cancioneriles, acesibles en las siguientes ediciones críticas:

– *Poéticas castellanas de la Edad Media*, ed. F. López Estrada, Madrid, Taurus, 1985 (edita el *Prologus* de Baena, el *Proemio* de Santillana y el *Arte poética* de Encina).

- *Artes de poesía y de prosa (Entre el cortesano y el predicador)*, ed. J. M. Valero Moreno, Salamanca, SEMYR, 1998 (edita el *Arte de trovar* de Villena, el *Prologus* de Baena y la *Brevis Editio de Arte Predicandi* de Pedro Ciruelo).
- *El arte de la poesía: el cancionero (Teoría e ideas sobre la poesía en los siglos XV y XVI)*, ed. Mª I. Toro Pascua, Salamanca, SEMYR, 1999 (edita el *Prohemio e carta* y el *Prohemio a los proverbios* de Santillana, el segundo libro de la *Gramática* de Nebrija, el *Arte de poesía castellana* de Encina, los prólogos al *Cancionero* de Urrea y el *Discurso sobre la poesía castellana* de Argote de Molina).

C. Antologías de poesía cancioneril

El acceso más común a la poesía cancionerl castellana viene dado por las diversas antologías críticas de su producción. Un primer acercamiento pedagógico al enorme corpus poético cancioneril lo ofrece la cuidada selección de Álvaro Alonso (*Poesía de cancionero*, Madrid, Cátedra, 1986). Una lectura profunda de este corpus poético debe realizarse desde la magistral selección realizada por Vicente Beltrán:

- *Poesía española 2. Edad Media: Lírica y Cancioneros*, ed. V. Beltrán, Barcelona, Crítica, 2002.

Del amplio corpus de antologías disponibles en el mercado editorial, por la utilidad de sus estudios y por la riqueza de los textos seleccionados destacamos las ediciones de Michael Gerli (*Poesía cancioneril castellana*, Madrid, Akal, 1994) y de Brian Dutton y Victoriano Roncero López (*La poesía cancioneril del siglo XV. Antología y estudio*, Frankfurt-Madrid, Iberoamericana, 2004).

En cuanto a antologías específicas destacan la que Julio Rodríguez Puértolas dedica a la *Poesía crítica y satírica del siglo XV* (Madrid, Castalia, 1981) y la que realiza Miguel Ángel Pérez Priego sobre la *Poesía femenina en los cancioneros* (Castalia-Instituto de la Mujer, Madrid, 1990).

D. Obras de poetas cancioneriles

La amplísima nómina de poetas cancioneriles hace inabarcable la reseña de la edición crítica de sus obras. Por ello, seleccionamos un primer conjunto de ediciones que nos permiten ver la evolución histórica de la poesía cancioneril y una segunda selección de la obra de los tres grandes poetas cancioneriles (Santillana, Mena y Manrique).

La selección de ediciones que nos permiten ver la evolución de la poesía cancioneril puede atender a los siguientes autores:

– Alfonso Álvarez de Villasandino: Juan José Calvo Pérez, *La poesía de Alfonso Álvarez de Villasandino*, Burgos : Institución “Fernán González”, 1998.
– Francisco Imperial, *“El dezir de las syete virtudes” y otros poemas,* ed. C. Neupaulsingh, Madrid, Espasa-Calpe, 1977.
– Pedro de Santa Fe: Mª C. Tato, *La poesía de Pedro de Santa Fe*, Ayuntamiento de Baena, 2004.
– Juan Álvarez Gato, *Obras completas de Juan Álvarez Gato*, ed. J. Artiles, Madrid, CIAP, 1928.
– Antón de Montoro, *Cancionero,* ed. M. Ciceri y J. Rodríguez Puértolas, Universidad de Salamanca, 1991.
– Gómez Manrique, *Cancionero*, ed. Francisco Vidal González, Madrid, Cátedra, 2003.
– Pedro de Cartagena, *Poesía,* ed. A. Mª Rodado Ruiz, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
– Garci Sánchez de Badajoz, *Cancionero,* ed. J. Castillo. Madrid, Editora Nacional, 1980.
– Juan del Encina,
  · *Cancionero de las obras de Juan del Enzina*, Salamanca, s.i., 1496, ed. facsimilar, RAE, Madrid, 1928 (reimpr. 1992).
  · *Poesía lírica y cancionero musical*, ed. R. O. Jones y C. R. Lee, Madrid, Castalia, 1975.
  · *Obras completas,* ed. A. Mª Rambaldo, Madrid, Espasa Calpe, 1978-1983.
– Pedro Manuel Jiménez de Urrea, *Cancionero*, ed. Mª Isabel Toro Pascua, Universidad de Zaragoza, 2012.

Del Marqués de Santillana contamos con varias ediciones de sus cancioneros de la que destaca la edición facsímil de su *Cancionero del Marqués de Santillana (Biblioteca Universitaria de Salamanca, ms. 2655),* ed.y transc. J. Coca Senande (Salamanca, Universidad – Iberduero, 1990, I- edición facsímil vol.II). Junto a ella contamos con dos ediciones de sus *Poesía completas :*

– ed. M. A. Pérez Priego, Madrid, Alhambra, 1983 y 1991.
– ed. M.P.A.M. Kerkhof y A. Gómez Moreno, Madrid, Castalia, 2003.

De las ediciones de sus diversas obras, destacamos por su valor crítico y pedagógico las que siguen:

- Gómez Moreno, *El prohemio e carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. XV*, Barcelona, PPU, 1990.
- *Comedieta de Ponça. Sonetos*, ed. M. P.A.M. Kerkhof, Cátedra, Madrid, 1986.
- *Comedieta de Ponza, Sonetos, Serranillas y otras obras*, ed. R, Rholand, Barcelona, Crítica, 1997.
- *Poesías líricas*, ed. M. A. Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1999.

De la obra de Juan de Mena contamos con una edición anotada de sus *Obras completas* realizada por Miguel Ángel. Pérez Priego (Barcelona, Planeta, 1989). De sus diversas obras destacan las ediciones de *El Laberinto de Fortuna o Las Trescientas*:

- ed. J. G. Cummings, Cátedra, Madrid, 1979.
- ed. M. A. Pérez Priego, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003. Actualiza su anterior edición de Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- ed. M. P. A. M. Kerkhof, Madrid, Castalia, 1995 (divulgada en Clásicos Castalia, 1997).
- *Laberinto de Fortuna y otros poemas*, ed. C. de Nigris, Barcelona, Crítica, 1994.

A ellas hay que añadir la edición de la *Glosa* de Hernán Núñez:

- *Glosa sobre las "Trezientas" del famoso poeta Juan de Mena,* edición crítica y estudio de Julian Weiss y Antonio Cortijo Ocaña, Madrid, Polifemo, 2015.

De las múltiples ediciones de la poesía de Jorge Manrique, destacamos las siguientes por sus estudios y anotaciones:

- *Obras*, ed. A. Serrano de Haro, Alhambra, Madrid, 1985.
- *Poesías Completas.* Ed. M. Á. Pérez Priego. Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- *Poesía,* ed. Vicenç Beltrán.Madrid: Real Academia Española – Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2013. Actualiza su anterior edición de *Poesía completa*, ed. V. Beltrán, Barcelona, Crítica, 1993.
- *Poesía*, ed. M. Morrás, Madrid, Castalia, 2003.

E. Romances viejos

El conocimiento del romancero viejo se suele realizar, ante lo inabordable de su extensión, mediante antologías. De las disponibles destaca por sus excelentes estudios y anotaciones, así como por la riqueza pedagógica de su selección, la realizada por Paloma Díaz-Mas:

– *Romancero*, ed. P. Díaz Mas, Barcelona, Crítica, col. Biblioteca Clásica, 1994 (versión simplificada en sus estudios, pero no en su selección y anotación de textos en Barcelona, Crítica, 2006, colección Clásicos y Modernos).

Junto a ella disponemos de una amplísima nómina de antologías de las que subrayamos por sus textos y estudios:

– R. Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa Calpe, 1938.
– *Romancero, e*d. G. di Stefano, Madrid, Taurus, 1975 (Nueva edición actualizada en 1993).
– *El Romancero viejo*, ed. M. Díaz Roig, Madrid, Cátedra, 1976.
– *Romancero*, ed. Mª I. Toro Pascua, prolg. R. Lapesa, Barcelona, Círculo de Lectores, 1999.
– P. Correa, *Los romances fronterizos. Edición comentada*, Universidad de Granada, Granada, 1999, 2 vols.

El romancero viejo fue seleccionado inicialmente por Agustín Durán en el siglo XIX:

– *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, ed. A. Durán, Madrid, Rivadeneyra, 1984-1851, 2 vols.

Recientemente se ha vuelto a editar el principal Romancero del siglo XVI, de forma crítica y facsimilar:

– *Romancero castellano [Cancionero de romances, Amberes: 1550]*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2004 (edición crítica sin notas).
– *Cancionero de romances en qve estan recopilados la mayor parte delos Romances Castellanos que fasta agora sean compuesto. Nueuamente corregido emendado y añadido en muchas partes*. Envers, En casa de Martin Nucio M.D.L., prólogo de José J. Labrador - introducción de Paloma Díaz-Mas, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2017 (edición facsímil).

El amplísimo romancero tradicional, vivo en la oralidad de los siglos XIX a XXI, ha intentado ser recogido en el *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)* iniciado por don Ramón Menéndez Pidal (Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1957- 1985, XII tomos) e inconcluso. Continúa su labor el *Proyecto sobre el Romancero pan-hispánico* que puede consultarse en la siguiente dirección electrónica:

– https://depts.washington.edu/hisprom/#

De los numerosos romanceros regionales publicados, seleccionamos, a título de ejemplo de sus tipos y variedad geográfica, los que siguen:

- *Romances judeo-españoles de Oriente. Nueva recolección*, ed. R. Benmayor, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1979.
- *Romancero sefardí de Marruecos. Antología de tradición oral*, ed. S. Weich-Shahak y P. Díaz-Mas, prol. D. Catalán, Madrid, Ed. Alpuerto, 1997.
- *La flor de la marañuela. Romancero general de las Islas Canarias*, ed. D. Catalán y otros, Madrid, Cátedra Seminario de Menéndez Pidal, 1969 (reimpr. 1986).
- *Cancionero de Castilla,* comp. A. Marazuela Albornós*,* Diputación Provincial de Madrid, 1981.
- *Romancero andaluz de tradición oral*, ed. P. M. Piñero y V. Atero, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1986.
- *Romancero General de León. Antología 1899-1989*, ed. D. Catalán y otros, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal- Diputación Provincial de León, 1991.
- *El Romancero Tradicional Extremeño.. Las primeras colecciones [1809-1910]*, ed. L. Casado de Otaola, Mérida, Asamblea de Extremadura-Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1995.
- *Romancero tradicional de México*, ed. M. Díaz Roig y A. González, Mexico, UNAM, 1986.
- *Romances. Poesía oral de la provincia de Buenos Aires*, eds. G. B. Chicote y M. A. García, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 1996.

TEMA V
LA PROSA NARRATIVA MEDIEVAL

1. LA PROSA MEDIEVAL

1.1. Nacimiento de la prosa medieval

A. Primeros usos de la prosa en castellano

El nacimiento de la prosa literaria medieval se debe a diversos factores que confluyen a comienzos del siglo XIII. El primero de ellos es el progresivo uso del castellano en los escritos cancillerescos. En 1206 contamos con el primer documento escrito íntegramente en castellano: el Tratado de Cabreros por el que Alfonso IX de León y Alfonso VIII de Castilla zanjan una disputa territorial. Con ello se muestra el incipiente uso del romance en la Cancillería de Castilla. Este uso cancilleresco aumentará sensiblemente a partir de la batalla de las Navas de Tolosa (1212) con la que se inicia la expansión cristiana hacia el sur. Pronto en el reinado de Fernando III se ocupará el valle del Guadalquivir, incorporándose nuevos súbditos (árabes y judíos) y nuevas lenguas (sobre todo el árabe) alejadas del latín que servía como lengua jurídica de relación con los vasallos. A este respecto, Inés Fernández Ordóñez afirma que

> Entre 1217 y 1230, fecha de la unión definitiva de Castilla y León, la cancillería castellana se entrenó en poner en romance cierto tipo de documentos, especialmente aquellos que requerían amplia divulgación y precisión denominativa. [...] Por último, la reconquista de Andalucía, en la que las necesidades generadas por el proceso de repoblación, –el reparto de bienes y tierras y la organización administrativa-, parecen haber acelerado el proceso: en esa época el latín se reserva por lo general para confirmar concesiones anteriores previamente redactadas en esa lengua, mientras que en las nuevas disposiciones es abrumador el manejo del romance –por supuesto, romance castellano–. Cuando Alfonso X asciende al trono castellano-leonés en 1252, la cancillería de su padre había emitido durante la última década alrededor del 60% de los documentos en castellano. El rey Sabio hizo desde entonces universal esa costumbre y solo

> los documentos destinados a otros reinos se escribieron en latín. Al adoptar tan decididamente el vernáculo con exclusión del latín, la cancillería castellana se adelantó a las de los otros reinos de la Península Ibérica, y también a la inglesa y a la francesa, que tardaron al menos medio siglo más en hacer general esta práctica. (*Historia de la lengua española* 2004: 382-384),

La eficacia del gobierno facilitó el uso de la auténtica lingua franca entre el poder cristiano y sus nuevos súbditos árabes, judíos y cristianos: el castellano.

A estos usos progresivos del castellano como lengua de gobierno se unen los esfuerzos reformadores de la Iglesia que ya desde el concilio de Tours (canon 17) del año 813 insistía en la necesidad de predicar en lengua vulgar. Esta necesidad se intensifica en el IV Concilio de Letrán (1215) cuyos cánones se implantan en la Iglesia de Castilla mediante el Concilio de Valladolid de 1228. La mejora de la predicación fomentará la formación de los clérigos en las nacientes universidades (como las de Palencia o Salamanca) y favorecerá el trasvase de contenidos del latín al castellano mediante el aprendizaje en latín y su repetición en castellano. Esta labor de traducción favorece la transformación espontánea de la lengua vulgar en lengua de cultura. No ha de olvidarse, por ejemplo, que las primeras muestras literarias en catalán son las *Homilías de Orgañá* (*Homilies d'Organyà*). En castellano esta labor de traducción coincidirá con la práctica que las escuelas de traductores de Toledo venían realizando desde el siglo XII con lo que el idioma romance ya tenía un léxico y una sintaxis adecuados para convertirse en instrumento para la transmisión de cultura.

Muestras de estos primeros usos jurídicos del castellano y de sus primeras huellas homiléticas nos quedan en una serie de textos de finales del XII y principos del XIII. En el terreno jurídico se trata de los primeros fueros escritos en castellano. La carta-puebla de Avilés (1155) es uno de ellos, a los que habrá que añadir otros, como los fueros de Brihuega y Alcalá (1230-1240). También hay fueros en navarro-aragonés, como el *Fuero general de Navarra* otorgado por Teobaldo (h.1238-1253). A principios del siglo XIII se recogen en romance diversas compilaciones forales, como la traducción del *Fuero juzgo* mandada hacer por Fernando III y el *Libro de los fueros de Castilla* (h. 1248).

Del uso religioso de la prosa tenemos dos tempranos ejemplos: la *Disputa entre un cristiano y un judío* texto de debate de apología antisemita probablemente escrito entre 1230 y 1250, y *Los Diez Mandamientos*, fragmentaria traducción de un manual de confesores latino. Ambos textos se corresponden con la literatura suscitada por el IV Concilio de Letrán contra las herejías y en favor del sacramento de la penitencia.

B. El uso del castellano en las traducciones

Desde el siglo XII viene reconociéndose en Castilla una amplia labor de traducción de la cultura árabe al latín a través de la mal llamada Escuela de Traductores de Toledo. Esta labor traductora, impulsada en su inicio por el arzobispo don Raimundo de Sauvetat (1126-1152), no constituyó una institución reglada y fijamente establecida, sino que consistió en el trabajo de un grupo de mozárabes, de judíos, de profesores de la madrasa y de clérigos cristianos, fundamentalmente monjes cluniacenses, que realizaron en Toledo una amplia labor traductora de textos árabes con los que se difundieron la filosofía aristotélica y las ciencias médicas y astronómicas. Los principales traductores de esta primera época fueron Juan Hispalense (1136 y 1155), Domingo Gundisalvo (1150 y 1190) y Gerardo de Cremona (1150 y 1187).

Lo importante de esta labor traductora del árabe al latín fue el uso intermedio del castellano. Un experto en árabe (judío, mozárabe o moro) traducía el texto oralmente al castellano y un clérigo cristiano, desde la versión oral castellana, lo plasmaba por escrito en latín, la lengua de cultura occidental. Esta labor de intermediación cultural del castellano lo fue configurando como una lengua de cultura que pudo utilizar directamente Alfonso X el sabio en una segunda época de labor traductora en Toledo directamente vinculada a su obra científica en castellano. De igual forma, las obras sapienciales prealfonsíes se aprovecharon de este desarrollo del castellano como lengua apta para la traducción de contenidos cultos.

Junto a esta labor traductora de Toledo, se inicia un interés por el romanceamiento de las Sagradas Escrituras. Contamos así con diversos romanceamientos bíblicos, realizados desde originales hebreos, denominados *Biblias escurialenses* por conservarse sus manuscritos en la Biblioteca del real Monasterio de San Lorenzo del Escorial (mssE-8, E-6 y E-2). La temprana *Facienda de Ultramar* (h. 1220) es un itinerario geográfico e histórico como guía de peregrinos a Tierra Santa, relacionado con los libros de viajes latinos anteriores y con las Biblias romanceadas. De hecho traduce algunos libros históricos del Antiguo Testamento de una versión hebrea (el Pentateuco, Josué, Jueces) e incluye episodios hagiográficos, clásicos y del Nuevo Testamento al hilo de la explicación de los distintos territorios y ciudades que recorre en su peregrinar. La obra se inicia con una carta de "don Remont, arçobispo de Toledo" solicitando a "don Almeric, arçidiano de Antiochia" que le envíe "escripto en una carta la fazienda de Ultra Mar e los nombres de las cibdades e de las tierras como ovieron nombre en latín e en hebraico, e cuánto ha de la una cibdat a la otra, e las maravillas que Nuestro Señor Dios fezo en Jherusalem e en toda la tierra de Ultra Mar".

1.2. Historia de la prosa medieval

A. Modalidades de la prosa medieval

La prosa medieval se entiende inicialmente, como prosa de la realidad, como depósito del saber, como memoria del conocimiento que queda plasmada en las páginas escritas. Así lo reiteran los tópicos justificadores de quienes escriben, como nos muestra el comienzo de la *Estoria de España* de Alfonso X:[45]

> Los sabios antigos, que fueron en los tiempos primeros et fallaron los saberes et las otras cosas, touieron que menguarien en sos fechos et en su lealtad si tan bien no lo quisiessen pora los que auien de uenir como pora si mismos o pora los otros que eran en so tiempo; e entendiendo por los fechos de Dios, que son espiritales, que los saberes se perderien muriendo aquellos que lo sabien et no dexando remenbrança, porque no cayessen en oluido mostraron manera por que los sopiessen los que avien de venir empos ellos; et por buen entendimiento connoscieron las cosas que eran estonces, et buscando et escodrinnando con grand estudio, sopieron las que auien de uenir. Mas el desden de non querer los omnes saber las cosas, et la oluidança en que las echan depues que las saben, fazen perder malamientre lo que fue muy bien fallado et con grand estudio; et otrosi por la pereza, que es enemiga del saber et faz a los omnes que non lleguen a el ni busquen las carreras por quel connoscan, ouieron los entendudos, [...] a buscar carreras por o llegassen a el yl aprendiesen, et despues quel ouiessen fallado que nol oluidassen. E en buscando aquesto; fallaron las figuras de las letras; et ayuntando las, fizieron dellas sillabas, et de sillabas ayuntadas fizieron dellas partes; e ayuntando otrossi las partes, fizieron razón, e por la razon que uiniessen a entender los saberes e se sopiessen ayudar dellos, et saber tan bien contar lo que fuera en los tiempos dantes cuemo si fuesse en la su sazon; et por que pudiessen saber otrosi los que depues dellos uiniessen los fechos que ellos fizieran, tan bien como si ellos se acertassen en ello; et por que las artes de las sciencias et los otros saberes, que fueron fallados pora pro de los omnes, fuessen guardados en escripto, por que non cayessen en oluido et los sopiessen los que auien de uenir.

En esta función de memoria del saber la historia es fundamental para la formación del hombre medieval, especialmente el noble, ya que por ella se "escrivieron otrossi las gestas de los principes, tan bien de los que fizieron mal cuemo de los que

[45] Citamos por la antología Alfonso el sabio, *Prosa histórica*, ed. B. Brancaforte, Madrid, Cátedra, 1984.

fizieron bien. Por que los que despues viniessen por los fechos de los buenos puñassenen fazer bien, e por los de los malos que se castigasen de fazer mal". Este valor formativo de la historia justifica la modalidad de la prosa historiográfica o prosa de la realidad, caracterizada por ser una prosa narrativa en la que se relatan "las gestas", los hechos del pasado con el fin de servir de enseñanza en el presente. Básica en este relato es la presencia de un narrador que intermedia entre los hechos narrados y los receptores de la historia.

Esta prosa narrativa medieval inicialmente es exclusivamente histórica, esto es, relacionada con la verdad, con aquello que, bien por experiencia o por prestigio de la fuente escrita de la que parte, es un acontecimiento cierto para el autor y el receptor medievales.

Con el tiempo, la narración se aplicará a otros ámbitos ficticios, de los cuales el autor y sus receptores saben que son falsos. En este caso, el autor tendrá que justificar la utilidad de su relato conscientemente falso, esto es, que es conocido que no se ha producido en la realidad. A este problema se enfrenta el autor del *Libro del caballero Zifar* en los siguientes términos:[46]

> E porque este libro nunca aparesçió escripto en este lenguaje fasta agora, nin lo vieron los omes nin lo oyeron, cuidaron algunos que non fueran verdaderas las cosas que se ý contienen, nin ay provecho en ellas, no parando mientes al entendimiento de las palabras, nin queriendo curar en ellas. Pero comoquier que verdaderas non fuesen, non las deven tener en poco nin dudar en ellas fasta que las oyan todas conplidamente, e vean el entendimiento de ellas, e saquen ende aquello que entendieren de que se puedan aprovechar, ca de cada cosa que es ya dicha pueden tomar buen enxiemplo y buen consejo para saber traer su vida más çierta y más segura, si bien quisieren usar de ellas. Ca atal es el libro, para quien bien quisiere catar por él, como la nues, que ha de parte de fuera fuste seco e tiene el fruto ascondido dentro. E los sabios antiguos que fezieron muchos libros y de grant provecho posieron en ellos muchos enxiemplos en figura de bestias mudas e aves e de peçes, e aun de las piedras e de las yervas, en que non ay entendimiento nin razón nin sentido ninguno, en manera de fablillas, que dieron entendimiento de buenos enxiemplos e de buenos castigos; e feziéronnos entender y creer lo que no aviemos visto nin creímos que podría esto ser verdat, así como los padres santos fezieron a cada uno de los siervos de Ihesu Cristo ver como por espejo e sentir verdaderamente e creer de todo en todo que son

46 Citamos por la edición de J. González Muela, Madrid, Castalia, 1990.

> verdaderas las palabras de la fe de Ihesu Cristo, e maguer el fecho non vieron, porque ninguno non deve dudar en las cosas nin las menospreçiar fasta que vean lo que quieren dezir e cómo se deven entender. E por ende, el que bien se quiere loar e catar e entender lo que contiene este libro, sacará ende buenos castigos e buenos enxiemplos, e por los buenos fechos de este cavallero así se puede entender e ver por esta estoria.

El aprendizaje moral que cabe sacar de la obra ficticia ("ende buenos castigos e buenos enxiemplos") justifica su desarrollo en la mentalidad utilitaria del hombre medieval. Con ello, cabe configurar dos modalidades de prosa narrativa en la Edad Media castellana: la prosa histórica, que relata aquello que es considerado verdaderamente sucedido, y la prosa de ficción, aquella que finge historias que no se han producido en la realidad pero de las que cabe deducir una lección moral. A estas modalidades de la prosa narrativa medieval dedicamos el estudio de este capítulo.

Junto a estas modalidades de la prosa narrativa, cabe advertir otra modalidad de la prosa: aquella que tiene como único fin la conservación y difusión del saber. Nuevamente Alfonso X el sabio nos define esta función de la prosa en el prólogo a *Libro complido en los judicios de las estrellas*:[47]

> Laores e gracias rendamos a Dios Padre verdadero omnipotent qui en este nuestro tiempo nos deño dar señor en tierra conocedor de derechuria e de todo bien, amador de verdat, escodriñador de sciencias, requiridor de doctrinas e de enseñamientos, qui ama e allega a si los sabios e los que.s entremeten de saberes, e les faze algo e mercet porque cada uno dellos se trabaja espaladinar los saberes enque es introducto e tornar los en lengua castellana.

La prosa como "escodriñadora de sciencias" encargada de "espaladinar (esclarecer) los saberes". Esta función de la prosa como explicación de la ciencia, no como relato de los hechos, conforma otra de las modalidades de la prosa medieval, la que solemos denominar como prosa didáctica o prosa de formación. Se caracteriza por la expresión discursiva, a menudo en formas coloquiales (no en vano una de sus formatos preferidos será el de preguntas y respuestas). A esta prosa del saber de la ciencia le dedicaremos el capítulo siguiente.

---

47 Tomado de Gago Jover, Francisco et al.(eds.). 2011. "Judizios de las estrellas". *Obra en prosa de Alfonso X el sabio. Digital Library of Old Spanish Texts*. Hispanic Seminary of Medieval Studies. En línea en. http://www.hispanicseminary.org/t&c/ac/index-es.htm

B. Etapas creativas de la prosa medieval

Tres son las etapas que podemos observar en el desarrollo de la prosa medieval:

- Prosa pre-alfonsí: hasta 1252.
- Prosa alfonsí: 1252-1369.
- La prosa trastámara: 1369-1517.

Pasamos a caracterizar cada una de ellas.

1. *Prosa pre-alfonsí: hasta 1252*. Esta etapa está caracterizada por el progresivo uso del castellano en los escritos cancillerescos desde Alfonso VIII (1158-1214). En esta etapa se dan las primeras manifestaciones preliterarias (fueros) y las primeras manifestaciones literarias de las crónicas prealfonsíes y las traducciones (romanceamientos bíblicos y obras sapienciales).
2. *Prosa alfonsí: 1252-1369.* En esta etapa se desarrolla el modelo lingüístico y cultural alfonsí. En ella la corte real es el centro creativo fundamental. Ideológicamente se produce una evolución del regalismo alfonsí, en el que el elemento central es reforzar el poder real utilizando entre otros medios la cultura, al molinismo (vid. VI. 2.2.a) de los reyes posteriores en el que se produce una recristianización de la cultura y una revisión de la obra de Alfonso X. Al final del periodo comienzan a nacer modelos nobiliarios alternativos al modelo cultural de la corte real, siendo don Juan Manuel su principal exponente. La prosa histórica incorpora en ocasiones relatos de ficción, que se harán exentos al final del periodo. Las prosa didáctica utilizará el marco narrativo que simula procesos de formación como forma fundamental del desarrollo de sus enseñanzas.
3. *La prosa trastámara: 1369-1517*. Con la llegada de la nueva dinastía encabezada por Enrique II la prosa se dilata y no solo aumenta significativamente la cantidad de su producción sino que se diversifica en múltiples cauces expresivos. Conforme avance el periodo van creciendo nuevos centros de producción nobiliaria que conviven cuando no compiten con la corte real. También aparecen nuevos modelos creativos en las múltiples formas de la prosa didáctica como son los tratados, la homilética y las traducciones de obras clásicas. En la prosa narrativa la historia se va haciendo cada vez más diversa y particular y ha de convivir con la ficción exenta, nacida a finales del periodo anterior y desarrollada en esta etapa. La literatura en prosa se vincula al desarrollo ideológico de las distintas facciones nobiliarias por lo que fama y cultura irán de la mano a lo largo de esta etapa y los nobles serán interesados mecenas de la obra literaria de sus letrados.

2. ALFONSO X EL SABIO

2.1. La prosa historiográfica anterior a Alfonso X el sabio

A. La historiografía latina en Castilla y León

Antes de la obra historiográfica de Alfonso X, y sirviéndole de fuente, hay una importante tradición historiográfica hispánica en latín que arranca de los visigodos. Ciñiéndonos al marco castellano-leonés, la historiografía latina medieval arranca con un conjunto de crónicas astur-leonesas encabezadas por el *Chronicon Albendense* (*Crónica Albendense o Emilianense*, 881). Esta obra de transición entre la España visigoda y el nuevo reino asturiano refleja el género de crónica latina entendido como obra que abarca más de un reinado y que desarrolla su relato de forma cronológica y sucinta. Su ámbito, aunque centrado fundamentalmente en España, va más allá de este marco geográfico. Temporalmente relata el pasado antiguo de Hispania hasta el reinado de Alfonso III de Asturias. Le siguen crónicas referidas en exclusiva a la pérdida de España y el inicio del reino asturiano como la *Crónica profética* (883) y la *Crónica de Alfonso III* en sus dos versiones, la rotense (h. 884) y la sebastianense (entre 884-914). La *Crónica de Sampiro* (c. 1000) incluida en la posterior *Crónica Silense (o Historia legionensis,* entre 1109 y 1135) continúa el relato de la *Crónica Albeldense* del 866 al 999. La *Crónica Silense* relata parte del reinado de Alfonso VI y culmina la ideología neogoticista que ve en el reino de León la continuación legítima de la Hispania visigoda. El obispo Pelayo de Oviedo recogió en el *Liber chronicorum* (d. 1120-1128) crónicas anteriores e incluye como pieza final su original *Chronicon regum legionensium*.

A estas crónicas generales astúr-leonesas hay que añadir tres crónicas monográficas dedicadas a una diócesis, a un rey y a un héroe. La primera es la crónica que de la iglesia compostelana y de sus gestas como obispo y arzobispo (y con ellas del reino de León) manda realizar el arzobispo de Santiago de Compostela Diego Gelmírez entre 1107 y 1149 bajo el título de *Historia compostelana*. La *Historia* tuvo como finalidad fundamentar los derechos de la recién creada archidiócesis. La segunda de ellas es la *Chronica Adefonsi imperatoris*, (hacia 1153-1157), crónica que trata sobre el reinado de Alfonso VII de León y Castilla (1126-57), el emperador. Incluye el *Poema de Almería* (entre 1147 y 1149) que hace referencia en sus versos a cantos sobre el Cid. La obra es clara representante de la ideología neogótica pues presenta al Emperador como un caudillo capaz de guiar a los pueblos cristianos a recuperar la Hispania

gótica perdida. La tercera de ellas es la *Historia Roderichi* o *Gesta Roderici Campidocti* (entre 1188 y 1190), biografía del Cid realizada por un cronista probablemente najerense. Es una de las crónicas latinas de mayor valor literario del periodo.

La *Crónica najerense* (*Cronica naierensis*, h. 1173 y 1194) es la primera crónica realizada en Castilla (en el monasterio de Santa María la Real de Nájera). Es una historia universal que narra desde la creación hasta la historia inmediata de los reinos de Castilla y León. Es la primera en incluir material épico. Le sigue la *Chronica latina regum Castellae* (*Crónica latina de los reyes de Castilla*, entre 1217 y 1237), escrita posiblemente por Juan de Soria, obispo de Osma. En ella relata la historia castellana desde Fernán González a la conquista de Córdoba por Fernando III en 1236, siendo este rey y su antecesor Alfonso VIII los más destacados en su historia. Esta crónica, contemporánea de las obras del Tudense y del Toledano, utiliza los documentos de la cancillería y su propia experiencia sin recurrir a las fuentes escritas. Por ello apenas fue utilizada por la *Estoria de España* alfonsí, salvo en la tendencia a incluir noticias sobre los reinos moros, de Bizancio y de Francia simultáneas a los hechos castellanos narrados. Ideológicamente defiende los derecho de la dinastía real castellana frente a León.

Cierran las crónica latinas prealfonsíes las dos obras fundamentales que sirvieron de fuentes a la *Estoria de España* alfonsí: El *Chronicon Mundi* de don Lucas de Tuy, el Tudense, y *De rerum Hispaniae* de don Rodrigo Jiménez de Rada, el Toledano. La reina Berenguela de Castilla, madre de Fernando III, encarga al canónigo Lucas de Tuy, posteriormente obispo de esta diócesis, la redacción de una crónica de España desde la antigüedad hasta la conquista de Córdoba en 1236. La obra, concluida hacia 1238, recoge toda la tradición historiográfica anterior y mantiene las tesis neogóticas que ven la Reconquista como la culminación de la recuperación de una Hispania visigoda unida bajo el legitimismo leonés. Incluye también fuentes épicas y recoge el primer cantarcillo de lírica tracional: "En Calatañazor/perdió Almançor/el atambor". Tuvo varias traducciones desde el siglo XIII.

El rey Fernando III encarga por su parte una historia de conjunto, de mayor ideología castellana, a Rodrigo Jiménez de Rada, arzobispo de Toledo quien la redacta con el título de *De rerum hispaniae* (también conocida como *Historia gothica*). La obra tuvo dos redacciones: la primera en 1243 y la segunda en 1246. La obra trata de forma conjunta a los reinos de la Península, como ya hiciera el Tudense. Amplía las fuentes y utiliza junto a fuentes latinas y épicas fuentes andalusíes. Su relato gozó de un amplio éxito, no solo por su uso por parte de Alfonso X, sino por su

pronto romanceamiento y su amplia difusión. Hacia 1252-1253 se traduce en Aragón su primera versión (de 1243) como *Estoria de los godos* (mas. 302 de la Biblitoeca Nacional de Madrid) y será la base de las crónicas generales navarro-aragonesas del XIV. La segunda versión de 1246 será la utilizada por la *Estoria de España* de Alfonso X y da lugar a unos romanceamientos que constituyen los *Anales Toledanos Terceros* y el *Toledano romanzado.* Esta última versión es la fuente de la crónica del siglo XV *Estorias del fecho de los godos*.

B. La historiografía romance anterior a Alfonso X

Breve es la la nómina de obras historiográficas en romance anteriores a Alfonso X el sabio. Las *Crónicas navarras* son unos relatos históricos narrados en latín y navarro-aragonés. Se incluyen en el *Fuero General de Navarra* y se datan hacia 1186. Con posterioridad, entre 1196 y 1213, fueron ampliadas incluyendo un *Linaje de los reyes de España* (hasta Alfonso II de Aragón) y un *Linage de Rodric Díaz*. Este último fue escrito hacia 1195 y relata la genealogía del Cid acompañada de una breve biografía.

El *Liber regum* o *Libro de las generaciones y linajes de los reyes* es un texto redactado en aragonés entre 1196 y 1209. En esta crónica se recoge la historia de España desde el Génesis hasta la historia de los reinos hispánicos de finales del XII, aunque con atención especial a los reyes aragoneses y franceses. Como ocurre con las *Crónicas navarras* también se le incorporan posteriormente el *Linaje de los reyes de España* y un *Linage de Rodric Díaz*. En 1229 hay traslación en romance castellano.

En 1256, a inicios del reinado de Alfonso X, se compone una curiosa crónica local: la *Crónica de la fundación de Ávila*. En ella se presentan una serie de historias y de ejemplos de caballeros protagonizados por los pobladores de Ávila como modelos de la identidad castellana y de sus valores colectivos. Con ello se pretende conseguir del nuevo rey la confirmación de una serie de privilegios que venía disfrutando la ciudad, finalidad política que consigue.

2.2. La obra de Alfonso X el sabio

A. Alfonso X, rey de Castilla y León

Alfonso X, el sabio, nace en Toledo en 1221, primogénito del rey Fernando III el santo con quien se habían vuelto a unir de manera definitiva las coronas de Castilla y León. Formado en la corte de Toledo, pronto manifiesta ser un infante letrado que presentan una intensa preocupación jurídica y cultural, por la que continuará el

Setenario iniciado en la corte de su padre y traducirá el *Calila e Dimna*. Su preocupación cultural no le impide asumir sus obligaciones políticas y como adelantado del reino conquistará el reino taifa de Murcia en 1243.

Su ascenso al trono en 1252 inició una serie de reformas políticas y legales plasmadas en el *Fuero real* que promulgó en 1255 y que significaba la introducción en Castilla del derecho romano y el regalismo, esto es, el refuerzo del poder real frente a los privilegios de nobles y ciudades. Ese mismo año tuvo que hacer frente a la rebelión de su hermano el Infante Enrique en Andalucía y de los nobles de Vizcaya encabezados por Diego López de Haro. Antes, en 1253 cerró el contencioso con Portugal sobre el domino del Algarve mediante un acuerdo matrimonial que supuso ceder su dominio a su nieto Dionis, futuro rey de Portugal.

Por herencia de su madre Beatriz de Suavia aspiró a la elección como emperador del Sacro Imperio Romano Germánico. Fue elegido en 1257, pero contó con la oposición del Papa por lo que no se reconoció su derecho. Tras largas negociaciones desde 1257 hasta 1275, que supusieron abundantes gastos e impuestos para Castilla, hubo de desistir tras ser elegido en 1573 Rodolfo de Habsburgo, ratificado en 1574 por el Papa Gregorio X. El fracaso político del fecho del imperio, tal como se denominó en Castilla a esta aspiración, culminó con su renuncia en 1276.

En este periodo, además de su política exterior, Alfonso X realizó varias campañas que consiguieron la conquista de Jerez, Medina-Sidonia, Lebrija, Niebla y Cádiz (1262), titulándose desde 1360 rey del Algarve por su domino del reino taifa de Niebla. En 1264 tuvo que hacer frente a las revueltas mudéjares de Murcia y Sevilla. En 1272 nuevamente se produce una rebelión de nobles, encabezada por el Infante Felipe, arzobispo de Sevilla, que tras los acuerdos de Almagro de 1273 supuso una importante cesión del poder real en manos de los nobles.

A partir de 1275 comienza un rápido y decisivo declive de Alfonso X. Antes de renuciar al fecho del imperio, ha de ver cómo muere su primogénito el infante Fernando de la Cerda en Ciudad Real cuando acude con un ejército a defender Sevilla de la amenza de los benimerines africanos. Ocupa su lugar en la defensa su hermano Sancho que destaca en su estrategia militar y conjura el peligro. Con esta muerte se abre un problema sucesorio en Castilla que enfrena a Alfonso X con su hijo Sancho. Según el derecho consuetudinario de Castilla, a la muerte del hijo primogénito los derechos de sucesión se trasladaban al segundón. Por contra, el derecho romano establecido en las *Partidas* traspasaba el derecho de sucesión del primogénito fallecido a sus hijos y no a sus hermanos. Con ello, el sucesor según el

nuevo derecho sería Alfonso de la Cerda, hijo del fallecido infante Fernando. Sin embargo, en 1276 Alfonso X hace jurar a las cortes a Sancho como heredero de Castilla. Presionado por su mujer Violante y por el rey de Francia, intentó retornar los derechos a su nieto Alfonso o, al menos, repartir el reino proponiendo a Alfonso de la Cerda como rey de Jaén. Ante ello, Sancho se rebeló contra su padre con el apoyo mayoritario de la nobleza, consiguiendo en 1282 la desposesción de todos los dominios del rey que solo contó con el apoyo de Sevilla donde permanecía recluido. Con la ayuda de los benimerines Alfonso X comenzaba a recuperar parte de su poder cuando murió en 1284. En su testamento maldijo y desheredó a su hijo Sancho.

B. Labor cultural de Alfonso X

Desde su labor como infante y a lo largo de su actividad como rey, Alfonso X propició el desarrollo de una cultura cortesana como herramienta política que impusiese la ideología regalista, esto es, un modelo político en el que la fuente de poder era el rey que limitaba los privilegios de nobles y ciudades. Para ello, la corte alfonsí se proponía en los siguientes téminos, tal y como se recoge en *Las Partidas*:[48]

> *Ley XXVII. Qé cosa es corte, e por qué a así nombre, e quál deve ser.*
>
> Corte es llamado el lugar do es el Rey e sus vasallos e sus oficiales con él que an cotidianamente de consejar y servir; e los otros del Regno que se llegan ý o por obra dél o por alcanzar derecho o por fazer recabdar las otras cosas que an de beer con él. E tomó este nonbre de una palabra del latín que dizen *cohors*, en que muestra tanto como ayuntamiento de conpañas, ca allí se allegan todos aquellos que an a onrar e aguardar al Rey e al Regno. E otrosí a nonbre en latín, *curia*, que quiere tanto dezir como lugar do es la cura de todos los fechos de la tierra, ca allí se a de cortar lo que cada uno a de aver segunt su derecho o su estado. E otrosí es dicho *corte* según lenguaje de España, porque allí es la espada de la justicia con que se an de cortar todos los males, tan bien de fecho como de dicho, así como los tuertos e las fuerças y las sobervias que fazen los omnes e dizen, que se muestran por atrevidos e denodados, e otrosí los escarnios e los engaños e las palabras sobervias e enatías que fazen a los omnes envileçer e serr rafezes. E los que desto se guardaren, e usaren de las palabras buenas e apuestas, llamaránlos buenos *e apuestos* e enseñalados; e otro sí llamaranlos corteses porque las bondades e los otros buenos

[48] El texto de las *Partidas* ha sido tomado de Lacarra, Mª J. y F. López Estrada, *Orígenes de la prosa*, Barcelona, Júcar, 1993, pp. 163-164.

> enseñamientos a que llaman cortesía, sienpre los fallaron e los presçiaron en las cortes. E, por ende, fue en España siempre acostumbrado de los omnes onrados enbiar a sus fijos a criar a las cortes de los Reyes por que aprendiesen a seer corteses e enseñados e quitos de villanía e de todo yerro, ese acostumbrasen bien, así en dicho como en fecho, porque fuesen buenos, e los señores oviessen razón de les fazer bien. Onde los que atales fueren, deve el Rey allegar a sí e fazerles mucha de onra e mucho de bien; e a los otros arredrarlos de la corte e castigarlos de los yerros que fezieren, porque los buenos tomen ende fazaña para usar del bien, e los malos se castiguen de no fazer en ellas cosas desaguisadas, e la corte fincar de todo mal, e abondada e conplida de todo bien.

En primer lugar la corte se propone como lugar de gobierno "do es el Rey e sus vasallos e sus oficiales con él que an cotidianamente de consejar y servir; e los otros del Regno que se llegan ý o por obra dél o por alcanzar derecho o por fazer recabdar las otras cosas que an de beer con él". Este gobierno se configura desde el regalismo. Se realiza por el Rey y por su administración curial que le ha de "consejar y servir". En ella el rey es la cúspide del poder por lo que es "espada de justicia" y quienes van a ella lo hacen con el fin de "onrar e aguardar al Rey y al Regno".

Por otro lado, la corte también es un ámbito cultural en el que se aprende y se ejercita un modelo social: el ser cortés propio del comportamiento nobiliario ("porque las bondades e los otros buenos enseñamientos a que llaman cortesía, sienpre los fallaron e los presçiaron en las cortes"). La corte alfonsí se erige así en lugar de enseñanza de la condición distintiva del noble, ya que "fue en España siempre acostumbrado de los omnes onrados enbiar a sus fijos a criar a las cortes de los Reyes por que aprendiesen a seer corteses e enseñados e quitos de villanía e de todo yerro, ese acostumbrasen bien, así en dicho como en fecho, porque fuesen buenos". Con esta cultura nobiliaria Alfonso X cierra el círculo político de su regalismo, pues ha de ser el rey el árbitro y maestro que reconoce o rechaza el comportamiento cortesano y con ello la distinción social del noble y su permanencia o expulsión de la corte : "Onde los que atales fueren, deve el Rey allegar a sí e fazerles mucha de onra e mucho de bien; e a los otros arredrarlos de la corte e castigarlos de los yerros que fezieren, porque los buenos tomen ende fazaña para usar del bien, e los malos se castiguen de no fazer en ellas cosas desaguisadas, e la corte fincar de todo mal, e abondada e conplida de todo bien".

De esta manera, Alfonso X desarrollará la cultura castellana como arma política que le permita ir modelando la mentalidad de los nobles que han de ayudarle en su

labor de gobierno realizada desde los nuevos modelos jurídicos del regalismo. Para ello, preocupado por la necesidad de que los nobles "usaren de las palabras buenas y apuestas", va a propiciar desde su obra cultural la normalización lingüística del "castellano drecho". De hecho los usos lingüísticos y gráficos del scriptorium alfonsí servirán de modelo para los escritos posteriores. Por otro lado, enriquece el idioma para que sirva de transmisior del saber mediante glosas castellanas de términos latinos o mediante la incorporación directa de latinismos que sirvan para desarrollar un vocabulario técnico. Esta preocupación lexicográfica se da con independencia del tema que trate y podemos observarla en el ejemplo anterior en las precisiones etimológicas y terminológicas del vocablo corte ("E tomó este nonbre de una palabra del latín que dizen *cohors*, en que muestra tanto como ayuntamiento de conpañas, ca allí se allegan todos aquellos que an a onrar e aguardar al Rey e al Regno. E otrosí a nonbre en latín, *curia*, que quiere tanto dezir como lugar do es la cura de todos los fechos de la tierra, ca allí se a de cortar lo que cada uno a de aver segunt su derecho o su estado. E otrosí es dicho *corte* según lenguaje de España, porque allí es la espada de la justicia con que se an de cortar todos los males, tan bien de fecho como de dicho").

Para llevar a cabo esta labor político-cultural, Alfonso X promovió la creación o desarrollo de diversas escuelas alfonsíes para la transmisión del saber. Potenció una segunda etapa de esplendor de la mal llamada Escuela de Traductores de Toledo, creó la Escuela y los Estudios Generales de latín y arábigo de Sevilla en 1256 y fundó la Escuela de Murcia en 1269.

Directamente promovió la creación de una obra literaria en castellano para desarrollar la finalidad política de su obra cultural. Se trataba de crear una cultura para el gobierno. Para ello, promovió un conjunto de obras que le diesen el fundamento jurídico del regalismo. Investigó sobre el fundamento científico que facilitase el conocimiento de los hombres para su dirección y gobierno. En la Edad Media la ciencia que permitía analizar y dirigir el comportamiento humano era la astrología, por lo que las obras científicas alfonsíes siempre tienen una conexión mediata o inmediata con la astrología. El fundamento polítco del gobierno en la Edad Media se basaba en el prestigo y la legitimidad del linaje, por lo que en sus obras históricas pone las bases de los méritos que el reino y el linaje de los reyes de Castilla tienen para liderar el gobierno del reino y del imperio. Por último, la cultura cortesana ha de desarrollar comportamientos nobiliarios que muestren la diferencia entre el noble y quien no lo es, se trata de la cortesía o cultura cortesana, que se atiende en las obras que para el ocio cultural compone el monarca.

C. La obra literaria de Alfonso X

La crítica viene diferenciando dos etapas creativas en la obra de Alfonso X. la primera de ellas que iría de 1250 a 1260 está dominada por la realización de traducciones fieles a sus fuentes, generalmente únicas y árabes. La segunda, de 1269 a 1284, está dominada por compilaciones en las que hay un uso de varias fuentes que se reutilizan y componen en una compilación original que difiere en su nuevo conjunto de cada una de las fuentes utilizadas. Recientemente se ha criticado esta división cronológica postulando una continuidad en su obra. Dentro de esta continuidad pueden distinguirse dos tipos de obras: las traducciones encargadas por el rey y aquellas otras obras de carácter compilatorio en las que Alfonso X se implica directamente en su planteamiento y redacción. Temáticamente se suele clasificar su obra en literatura científica, literatura jurídica, literatura del ocio cortesano y literatura histórica.

La autoría de Alfonso X ha de entenderse en el marco del trabajo de su taller alfonsí. El rey no escribe directamente las obras, sino que las organiza y promueve. Así lo reconoce el prólogo de la *General Estoria*: "el rey faze un libro non porque él escriva con sus manos, mas porque compone las razones d'él, e las enmienda e yegua e enderesça, e muestra la manera de cómo se deven fazer, e desí escrívelas qui él manda; peró por esto dezimos por esta razón que él faze el libro". Sin embargo, tal como documenta el prólogo de la *Ochava esfera* en sus encargos el rey sigue muy de cerca la labor de sus escritores, pues llega a corregir directamente los originales que le muestran de manera que "tolló las razones que entendió eran sobejas et dobladas et que no eran castellano drecho, et puso las otras que entendió que complían; et cuando en el lenguage, endreçólo él por síse".

La forma de trabajo del taller alfonsí supone la existencia de tres tipos de colaboradores: los traductores, ayuntadores y capituladores. Los traductores traducían las fuentes. Los ayuntadores realizaban la compilación de los materiales en una redacción unificada y original. Los capituladores no solo dividían la obra en capítulos, sino que planificaban la estructura que debía tener la compilación de las distintas fuentes utilizadas. Muchas de las obras del taller alfonsí están incompletas o muestran diversas versiones con un proceso de revisión y corrección. Actualmente la crítica entiende estas versiones como una tendencia creativa de Alfonso X por revisar, perfeccionar y actualizar continuamente su obra, especialmente en los terrenos jurídicos, históricos y poéticos.

Las principales obras científicas promovidas por Alfonso X pretenden analizar y en cierta manera prever el comportamiento humano por lo que son obras astronómicas, astrológicas y de magia. Podemos hacer una primera agrupación con los libros de los

cielos, en los que traduce obras de contenido astronómico y astrológico. Destacan el *Libro complido de los judizios de las estrellas, el Libro del saber de astrología* (compuesto por la *Ochava esfera* y diversos libros de instrumentos) y el *Libro de las cruces*. Las *Tablas alfonsíes* recogen un conjunto de tablas astronómicas calculadas sobre los cielos de Toledo, cuyos cálculos siguen hoy vigentes. Junto a las libros de los cielos contamos también con los libros de las piedras que tratan de la naturaleza y efectos de diversas piedras sobre el comportamiento del hombre. Los libros de las piedras son el *Lapidario* y el *Libro de las formas y de las imágenes.* A estas obras han de añadirse las traducciones de libros de magia como son el *Picatrix* o el *Libro de Astromagia*.

Las principales obras jurídicas de Alfonso X desarrollan el regalismo. El *Fuero Real,* redactado entre 1252 y 1255, fue la principal herramienta de la acción real al ser otorgado a diversas ciudades y unificar la dispersión de fueros anteriores. El *Espéculo* es una obra inacabada de doctrina legal que justifica teóricamente el regalismo y cuyos contenidos fueron incorporados a las *Partidas.* El *Setenario*, que en parte reutiliza elementos de las *Partidas*, es un espejo de príncipes redactado desde la alegoría medieval del simbólico número siete. Por último, la obra magna de la política alfonsí fueron las *Partidas*, que venían a ser un código completo para el ordenamiento de la vida política de Castilla. La crítica reconoce varias fases de redacción en el texto conservado: una primera entre 1256 y 1260; una segunda revisión hacia 1265, y una tercera y cuarta redacciones a fines del XIII y comienzos de XIV. Las *Partidas* tienen un enorme valor documental como testimonio de las formas de vida y de cultura del siglo XIII. Jurídicamente siguen teniendo vigencia supletoria en el reino de España, aunque Alfonso X no llegó a promulgarlas. Su carácter de fuente básica del derecho castellano se le dio en el reinado de Alfonso XI, bisnieto del rey sabio, en el Ordenamiento de Alcalá de 1348.

Las principales obras que Alfonso X manda traducir o redactar para configurar el ocio cortesano atienden a los aspectos propios del oficio del caballero (*Libro de los caballos)*, a sus ocios activos (la caza como en el libro de cetrería *El libro de los animales que cazan* de Moamín) y sus ocios pasivos (*Libro del ajedrez, dados e tablas* que regula el ocio de salón con juegos que exigen el uso de estrategias). Ya vimos al estudiar en el capítulo anterior la poesía gallego-portuguesa la importante participación de Alfonso X mediante sus *Cantigas de santa María* y mediante sus cantigas profanas en la poesía cortesana.

En el terreno historiográfico, Alfonso X va a vincular historia y política en dos obras en las que la historia es justificación del presente y el rey se muestra como *magister historiarum* capaz de enseñar a los nobles el correcto comportamiento político al tiempo que se prestigia legitimando los derechos históricos de su dinastía.

La *Estoria de España* y la *General Estoria* forman parte de un proyecto común en la producción alfonsí, tal y como ha señalado recientemente Inés Fernández Ordóñez:

> Tanto en su estructura, pues, como en sus contenidos la concepción de las Estorias alfonsíes nos revela algo que no ha sido suficientemente destacado, esto es, que Alfonso utilizó la Historia al servicio de sus labores de gobernante, de la difusión de un pensamiento político. Mientras que nunca se ha dudado del valor político de las obras legislativas, se ha privado, en cambio, a las obras históricas del papel importantísimo que jugaron en el proyecto político alfonsí. Alfonso pretende fundamentar las bases de su gobierno a través del ejercicio de la razón, a la cual se accede gracias al saber, a los conocimientos que difunden sus obras. Esa meta esencial determina que sus producciones estén escritas en lengua vulgar y otorga un lugar principal a la Historia debido a su carácter exhaustivo, globalizador, que permite el conocimiento auténtico y profundo de todos los hechos pasados como ejemplo y enseñanza para el presente y el futuro. (Fernández Ordóñez 1999: 115)

Por ello la cronología de las obras no responde, como venía señalando la crítica, a un proceso secuencial en el que la historia del reino (la *Estoria de España*) se abandona para abordar la historia universal (la *General Estoria*), sino que ambas obras se proyectan y redactan simultáneamente, tal como defiende Fernández Ordóñez:

> De todo ello se concluye que hacia 1270 se concibió al mismo tiempo el proyecto de las dos Estorias alfonsíes y que por entonces se reunieron y prepararon los materiales de interés para ambas. Así pues, la redacción de la compilación de historia universal alfonsí no esperó a la conclusión de la historia particular de España ni supuso una interrupción en la labor de redacción de ella. La General estoria continuó elaborándose hasta el final del reinado, ya que el códice del scriptorium alfonsí conservado de su IV parte está fechado en 1280. Y la Estoria de España fue abandonada, inconclusa, en su primera redacción hacia 1274, pero reescrita en una segunda versión, la llamada Versión crítica, hacia 1283 en Sevilla. (Fernández Ordóñez 2000)[49]

La *General Estoria* aborda desde el sistema de las seis edades del mundo tomado de los Cánones de Eusebio-Jerónimo la *traslatio imperii* que de Oriente (Persia) pasa a Occidente (Roma) para terminar en Castilla, defendiendo así propagandísticamente las aspiraciones alfonsíes en su candidatura al Imperio. La obra se interrumpe en la sexta parte que abarcaría desde el nacimiento de Cristo hasta Alfonso X. En su

49 El texto se ha consultado en la digitalización de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-taller-de-las-estorias/html/7792275d-2889-4cd3-be3f-a0fdc7158a74_6.html#I_0_

detallado relato se recogen múltiples aspectos enciclopédicos sobre el saber medieval. Su redacción, que utiliza el anacronismo medieval por el que las figuras de la antigüedad aparecen descritas según las instituciones y formas de vida medievales, hace de esta historia un friso documental y costumbrista de la España del siglo XIII.

2.3. La Estoria de España

A. Creación y transmisión

La *Estoria de España* cuenta con 38 testimonios directos y con diferentes testimonios indirectos que reutilizan sus materiales. Esta intrincada y amplia documentación es una auténtica selva de transmisión que llevó a Diego Catalán a titular su fundamental estudio como *De la silva textual al taller historiográfico alfonsí: códices, crónicas, versiones y cuadernos de trabajo*, catalogando así la naturaleza de los diferentes testimonios conservados.

En lo referente al texto transmitido, la crítica ha señalado la existencia de dos versiones originales de la *Estoria de España*, que en palabras de Inés Fernández Ordoñez son las siguientes:

> Las primera de las dos versiones de la Estoria de España es la Versión Primitiva, redacción más antigua de la obra que se preparaba después de 1270 y antes de 1274 (tradicionalmente conocida como "versión regia" en la historia antigua, gótica y de los reyes astur-leoneses hasta Ramiro I y como "versión vulgar" o "concisa" a partir de ese rey). La conservamos completa hasta finalizar el reinado del rey leonés Vermudo III en su literalidad originaria y solo de forma inconclusa y alterada por una refundición que la amplia retóricamente desde Fernando I en adelante. La segunda redacción es la llamada Versión crítica, texto que fue el fruto de reformar sistemáticamente la globalidad de la obra (y que conservamos desde el comienzo de la historia gótica hasta el reinado de Fernando II de León), compuesta probablemente en el entorno del rey en Sevilla entre 1282-1284. (Fernández Ordóñez 1999: 121)

Inés Fernández Ordóñez señala así la diferencia entre ambas versiones:

> Las muchas diferencias que presenta la Versión Crítica respecto de la redacción primitiva de la obra pueden compendiarse en tres grandes líneas de reforma: a) se reorganizó profundamente la estructura de la obra con el objeto de mejorar la coherencia cronológica y la verosimilitud de muchos relatos; b) se radicalizó el pensamiento político, propiciando reformas que dejan ver la oposición de Alfonso a cualquier pacto con los estamentos; c) y en tercer lugar, se abreviaron significativamente los pasajes de procedencia poética, a los que se concede poco crédito por razones básicamente ideológicas. (Fernández Ordóñez 1999: 123)

El principal testimonio conservado de la versión primitiva está en los manuscritos E1 y en los dos primeros cuadernos (a y b) del manuscrito E2, conservados en la Biblioteca del monasterio de San Lorenzo del Escorial (Escurialense Y-I-2 y X-I-4). De la versión crítica su principal testimonio es el manuscrito Ss, conservado en la Biblioteca de la Caja de Ahorros de Salamanca (ms. 40).

Don Ramón Menéndez Pidal fue el primer editor de la *Estoria de España* bajo el título de *Primera Crónica General*. Para ello utilizó el texto transmitido por los manuscritos E1 y E2 del Escorial, que presentaban las siguientes tradiciones textuales en su contenido:

- E1 (Escurialense Y-I-2) es un manuscrito copiado en el taller alfonsí que transmite la versión primitiva.
- E2 (Escurialense X-I-4) es un manuscrito facticio posiblemente realizado en el siglo XIV en el scriptorium de Alfonso XI utilizando como base un manuscrito de tiempos de Sancho IV (que presenta una alusión al año 1289), al que se le realizan diversas adiciones. En su confección une los dos últimos cuadernos del manuscrito original alfonsí *E1* que fueron desgajados para que pasaran a dar cuerpo al inicio de *E2* (cuadernos a y b) diciéndose E2 continuación de E1. Tras estos cuadernos, incluye los cuadernos de la *Versión amplificada de 1289* (cuadernos c y e). Añade otros cuadernos que completan la *Estoria* tomados de otras fuentes: cuaderno d sobre la Historia del Cid y cuaderno f que incluye una Crónica particular de san Fernando.

Transcribiendo ambos manuscritos Menéndez Pidal publica su *Primera Crónica General.* En ella se ha recogido la versión primitiva íntegramente en el contenido de E1 y en los dos primeros cuadernos de E2. La razón de por qué se separaron estos cuadernos de E1 parece ser temática, ya que con ello la *Estoria* quedó dividida en dos volúmenes independientes:

- Un primer volumen hasta la conquista de los moros en el reinado de Rodrigo y el señorío de Pelayo (capítulo 565, manuscrito E1 actual) que reproducía la versión primitiva.
- Un segundo volumen en el que a partir del alzamiento de Pelayo como rey (capítulo 566, manuscrito E2) se recoge con unidad la Reconquista. En este volumen la versión primitiva aparece al inicio para ampliarse con añadidos posteriores diversos.

Entre estos añadidos destaca la *Versión retóricamente amplificada* (1289), transmitida por el manuscrito base de E2, elaborada sobre un texto de la versión primitiva a partir del reinado de Ramiro I (capítulo 628), que amplifica. De esta ampliación

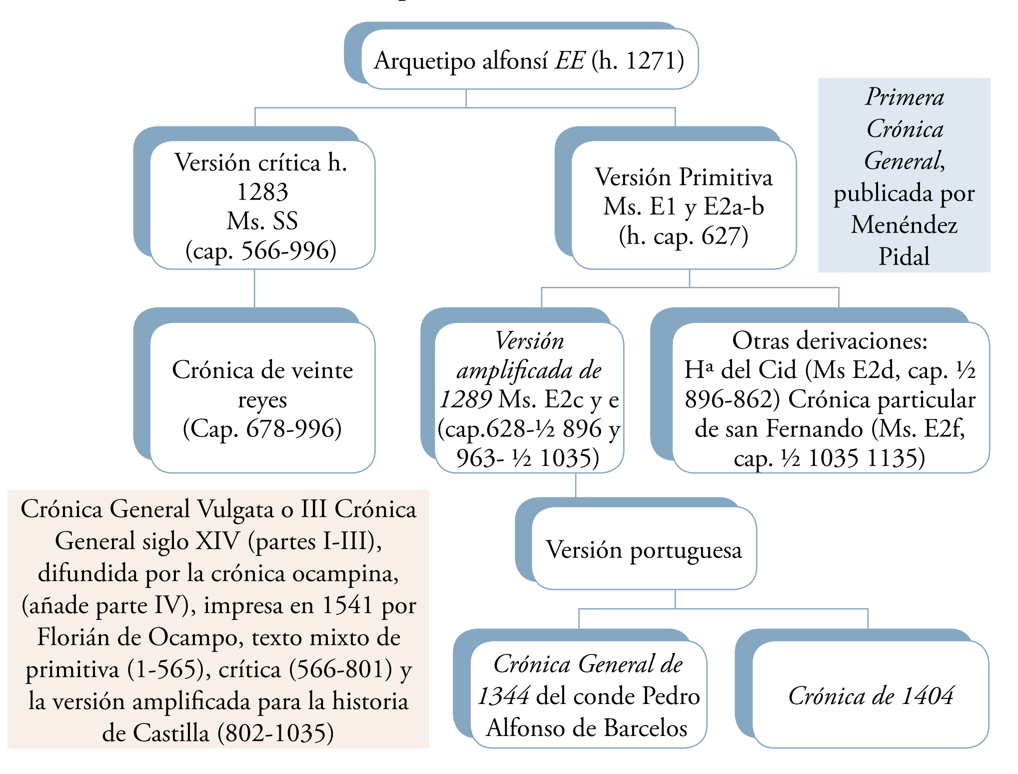
realizada en la corte de Sancho IV, más defensora de la hegemonía castellana que la versión primitiva, hay transmitidas dos versiones: además de su presencia en el ms. E2 (c y e) se conserva en otra versión en el manuscrito F de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca (ms. 2628).

De esta tradición textual de la versión primitiva, amplificada en la corte de Sancho IV, se deriva una versión portuguesa que produjo la *Crónica de 1344.*

La versión crítica produjo por su parte una nueva versión recogida en la llamada *Crónica de veinte reyes* que en realidad es un fragmento de la *Estoria de España* y no una crónica independiente.

Por último hay que referirse a la *Crónica General Vulgata* o III *Crónica General* del siglo XIV que fue difundida por la *crónica ocampina*, (que le añade una parte IV), impresa en 1541 por Florián de Ocampo. Esta crónica ofrece un texto mixto de versión primitiva (capítulos 1-565), crítica (capítulos 566-801) y la versión amplificada para la historia de Castilla (capítulos 802-1035).

Teniendo en cuenta esta tradición textual podemos ofrecer un sintético stemma de las versiones de la *Estoria de España:*



B. La *Estoria de España*, modelo de crónica general

La *Estoria de España* es doblemente ejemplo de crónica general. En primer lugar porque presenta los constituyentes del género y en segundo lugar porque los establece, esto es, va a ser imitada y seguida por un conjunto de refundiciones y de nuevas obras escritas según su modelo.

Como temática apropiada el género de la crónica general tendrá la historia de un reino, entendido como territorio en el que se producen diversos *imperia*, esto es, diversos pueblos que dominan el territorio cuyas gestas se relatan con atención especial a sus príncipes.

La estructura reconocible de la crónica general, tal como la diseña Alfonso X, consiste en un relato cronológico de sucesión de señoríos que se divide con estructura de anales (por años) cuando la cronología lo permite. En ella es fundamental el relato del cronista y la cronología sucesiva de los hechos narrados.

El estilo característico subraya los elementos propios del relato lineal e incluye valoraciones y argumentaciones que dejan clara la intención legitimadora de una dinastía o de un proyecto político (ello es en ocasiones directamente explícito como en algunas referencias directas de la versión crítica a la injusta rebelión que sufre Alfonso X). También es característica del relato alfonsí la elaboración acumulativa en la que se utilizan todas las fuentes historiográficas anteriores (tanto cultas como folclóricas –épicas–). Ello en ocasiones le lleva a contrastar versiones, a dar dos versiones sucesivas o a resumir la versión de la que discrepa, pero en todo caso siempre menciona las distintas versiones existentes sobre el hecho que narra. Como es común en la literatura culta de la época cuando trata del pasado utiliza el anacronismo cultural actualizándolo con formas de vida y de gobierno propias de la Edad Media castellana.

El contenido de la *Estoria de España,* según la edición de la *Primera Crónica General* de Menéndez Pidal cuyos capítulos indicamos, se articula en cuatro partes:

I: Historia antigua y romana: capítulos 1-364.

II: Historia bárbara y gótica: capítulos 365-565.

III: Historia astur-leonesa: capítulos 566-801.

IV: Historia castellano-leonesa: capítulos 802-1035.

Por último, la *Estoria de España* ofrece en sus fuentes y en múltiples referencias de su narración testimonios de géneros literarios vivos en la Castilla de su época. En este sentido destacan las prosificaciones de cantares de gesta que incluye.

C. La crónica general después de Alfonso X

Tras la *Estoria de* España Menéndez Pidal señaló la existencia de numerosas refundicioneres recreadoras que la crítica actualmente solo considera diferentes mezclas en la transmisión de las versiones primitiva y crítica de la etapa alfonsí ampliadas en algunas ocasiones con otros materiales acarreados de diversas fuentes. Teniendo ello en cuenta, cabe advertir cierta revisión molinista de la crónica alfonsí en la *Versión retóricamente amplificada* de la corte de Sancho IV. También es observable una revisión nobiliaria en la *Crónica abreviada* que conservamos de don Juan Manuel y en la *Crónica de Castilla.* Esta última crónica recoge abundantes fuentes épicas y refunde la historia alfonsí desde intereses nobiliarios propios del reinado de Fernando IV, época de su compilación. Más tardíamente (h. 1388-1390) en línea similar de reelaboración novelizadora de la *Estoria de España* por incorporación de fuentes épicas se escribe la *Crónica fragmentaria*. En este caso la *Estoria de España* se reelabora atendiendo a los reyes astúr-leoneses e incorporando versiones originales del Mainete, por lo que su reciente editor propone denominarla *Crónica carolingia.*

En estas tendencias a destacar la crónica de reinados y a recristianizar la cultura propias del molinismo (vid. VI. 2.2.a), hay que encuadrar la composición de la *Gran Conquista de Ultramar* (entre 1291 y 1295) posiblemente nacida de la reutilización de materiales previstos para la *General Estoria*. La crónica responde a la intención molinista de exaltar la historia cristiana, en este caso mediante el relato de la Conquista de Jerusalén por Godofredo de Bouillón. En sus contenidos coincide con la tendencia de crónicas de este periodo de insertar en su relato materiales épicos y ficticios. En este caso destaca la inserción de materiales caballerescos propios de libros de caballería, como es la Estoria del Caballero del Cisne, y de materia carolingia ya en proceso de novelización más allá de la épica, como es el caso de las historias de Berta la de los grandes pies y del Mainete.

Siguiendo el modelo de la *Estoria de España* a lo largo del siglo XIV van a nacer las crónicas generales navarro-aragonesas. Comienza el ciclo la *Crónica de san Juan de la Peña* (entre 1369 y 1372) que relata la historia del reino de Aragón desde Tubal hasta Alfonso IV de Aragón (1336). Como en el caso castellano parece prosificar cantares de gesta y desde su texto se ha reconstruido el *Cantar de la campana de Huesca*. Bajo la dirección de Juan Fernández de Heredia se compuso la *Grant historia de España* poco antes de 1385. Por último, Gauberto Fabricio de Vagad publica en Zaragoza en 1499 la *Crónica de Aragón* que historia hasta Alfonso V el Magnánimo.

El siglo XV conoció nuevas formas de compendios generales de la historia alejados del género de la crónica general de modelo alfonsí. Se trata de las sumas o sumarios de crónicas importadas de Italia. La *Suma de las Crónicas de España* de Pablo García de Santa María debió de ser un trabajo específico de corte, destinado a ofrecer al joven monarca Juan II una idea sucinta de la historia. La *Suma* fue adicionada por otro autor con datos posteriores a la muerte de don Pablo. El *Mar de historias* de Fernán Pérez del Pulgar traduce en 1432 el *Mare historiarum* de Giovanni Colonna. Diego Rodríguez de Almela compone hacia 1484 su *Compendio historial* en el que reúne y sintetiza numerosas crónicas para ofrecer los principios en los que debe asentarse el ejercicio y condición de la nobleza caballeresca del XV. El poeta Narciso Viñoles publica en Valencia en 1510 la *Suma de todas las crónicas del mundo*, traducción del *Supplementum Chronicarum orbis ab initio mundis* de Giacopo Philippo Foresti.

En este marco de nuevos modelos de historia general merece una especial mención la miscelánea histórica de Lope García de Salazar (1399-1476), *Historia de las bienandanzas y fortunas*. En veinticinco libros acumula noticias y anécdotas de la antigüedad clásica y del medievo europeo (con amplia presencia de materia carolingia y artúrica), de España (con amplia presencia épica) y de Vizcaya (con claros elementos testimoniales).

Por otra parte, desde la *Crónica abreviada* de don Juan Manuel contamos también con obras históricas destinadas a resumir el contenido de la *Estoria de España*, como hace Pedro de Escavias en su *Repertorio de Príncipes de España* (1468-1469). También disponemos de obras historiográficas que, como ocurre con las sumas de historia general, ofrecen una visión sintética de la historia de España como hacen Alfonso Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera, en su *Atalaya de las crónicas* (1443) o Diego de Valera en su *Crónica abreviada o Valeriana* (1481).

3. LA HISTORIOGRAFÍA POSTERIOR A ALFONSO X

3.1. La crónica real

A. Caracterización de la crónica real

Ya en los materiales añadidos en la transmisión de la *Estoria de España* se reconoce en el manuscrito E2 la inclusión de una historia del reinado de Fernando III que viene a ser una crónica real. Este género, que se va a desarrollar en los siglos XIV y XV, mantiene elementos estructurales de la crónica general aunque variará sustancialmente su temática y parcialmente su estilo característico.

En cuanto a su temática, la crónica real se ciñe al relato de un reinado, no de un reino. Por ello son los hechos de un rey y la exaltación legitimadora de su actuación como ejemplo de gobierno los que ocupan el protagonismo del relato. En cuanto a su estructura reconocible, la crónica real se articula, como ya hiciera la crónica general en las ocasiones que permitían sus fuentes, como un relato lineal con estructura de anales, esto es, siguiendo los años del reinado. Su estilo se caracteriza por una presencia más directa del cronista que mediatiza el relato con sus comentarios y su propio testimonio, recogido a menudo mediante la presencia esporádica de la primera persona. Frente al uso de fuentes escritas o folclóricas la crónica real se centrará más en refencias documentales y en testimonios directos de quienes presenciaron los hechos que se narran. En su selección de hechos y en sus valoraciones la crónica real supone una interpretación política positiva del reinado narrado.

Estos componentes muestran un cambio significativo sobre las técnicas y el trabajo historiográfico alfonsí, tal como cabe observar en el prólogo de la *Crónica de los tres reyes:*[50]

> E por esto el muy alto et muy onrado et muy bien aventurado don Alfonso por la graçia de Dios rey de Castilla, de Leon, de Toledo, de Gallizia, de Seuilla, de Cordova, de Murçia, de Jahen, del Algarbe et de Algezira et señor de Molina, aviendo voluntad que los fechos de los reyes que fueron ante que él fuesen fallados en escripto, mandó catar las coronicas et estorias antiguas. E falló escripto por coronica en los libros de su camara los fechos de los reyes que fueron en los tienpos pasados reyes godos fasta el rey Rodrigo. E desde el rey don Pelayo que fue el primero rey de Leon fasta el tienpo que finó el rey don Fernando que ganó a Sevilla et a Cordova et a las villas del obispado de Jahen et el regno de Murçia. E por que acaesçieron muchos fechos en los tienpos de los reyes que fueron despues de aquel rey don Ferrando, los quales non eran puestos en coronica, por ende este rey don Alfonso que es llamado conqueridor, entendiendo que aquellos fechos fincavan en olvido et por que fuesen sabidas las cosas que acaesçieron en el tienpo del rey don Alfonso su visaguelo el sabio, et en tienpo del rey don Sancho su ahuelo el bravo, et en tienpo del rey don Ferrando su padre, mandolas escrivir en este libro por que los que adelante vinieren sepan en commo pasaron las cosas en tienpo de los reyes sobre dichos.

50 Tomado de la edición de la Crónica de Alfonso X, según el manuscrito 829 de la Biblioteca Nacional de Madrid, realizado por José Luis Villacañas Berlanga para la *Biblioteca Saavedra Fajardo de pensamiento político hipánico*: http://www.saavedrafajardo.org/Archivos/LIBROS/Libro0153.pdf

En primer lugar ha de observarse la continuidad que la crónica real pretende tener con la labor historiográfica anterior. Alfonso XI manda redactar las crónicas sobre los reyes de su linaje (Alfonso X el sabio, Sancho IV el bravo y Fernando IV) porque no existe sobre ellos tradición cronística anterior, ya que consultadas "las coronicas et estorias antiguas" se advierte que los "fechos en los tienpos de los reyes que fueron despues de aquel rey don Ferrando [III], los quales non eran puestos en coronica". La nueva crónica real parte de la labor alfonsí y por ello implícitamente la toma de modelo ya que se manda escribir el libro para que sus hechos sean "puestos en coronica" como lo han sido los hechos de los reyes godos hasta el rey Fernando III el santo, labor historiográfica llevada a cabo por la *Estoria de España* tal como se transmite en E1 y E2.

Sin embargo, frente a la *Estoria de España* la crónica real solo se va a interesar por el pasado inmediato, aquel que es capaz de recordar la memoria viva de los testigos ("en el tienpo del rey don Alfonso su visaguelo el sabio, et en tienpo del rey don Sancho su ahuelo el bravo, et en tienpo del rey don Ferrando su padre"). Y nace con la voluntad de que esos hechos se recuerden cuando ya la memoria de los vivos no los pueda mantener ("mandolas escrivir en este libro por que los que adelante vinieren sepan en commo pasaron las cosas en tienpo de los reyes sobre dichos"). Para ello no puede contar con tradición historiográfica anterior, ya que la crónica real viene a cubir la laguna existente en ella. Por esto no es necesario un taller especializado en la recopilación, traducción y compilación de fuentes. De hecho, estas crónicas aparecen ligadas a un nuevo actor cultural: el cronista real. El prólogo de la *Crónica de tres reyes* comienza indicando esta autoría individual: "El auctor destas Coronicas fue Don Fernan Sanchez de Tovar que llamaron de Valladolid, canciller mayor y notario mayor de Castilla".

En su intención la crónica real mantiene el carácter legitimador del linaje y de la acción política, tal como lo hacía la *Estoria de España* con los príncipes cuya acción de gobierno destacaba en el relato de los diferentes *imperia* hispánicos. Por ello, la intención de la crónica es preservar del olvido los hechos y la labor de gobierno realizada en tiempos de los antepasados más directos de "este rey don Alfonso que es llamado conqueridor". Y esta fama ha de concordar con las hazañas de su bisabuelo, su abuelo y su padre que no han de quedar en el olvido.

Esta labor cronística la realizará una nueva figura: la del cronista real. El primer cronista real es Ferrán Sánchez de Valladolid. Como se advierte en el prólogo a su crónica de los tres reyes, el cronista es un letrado vinculado a la corte real (en este caso

canciller mayor y notario mayor de Castilla) a quien se le encarga por mandato real la realización de la crónica ("por ende este rey don Alfonso que es llamado conqueridor […] mandolas escrivir en este libro"). Igual perfil y mandato tendrá el otro cronista real que conocemos en el siglo XIV: el Canciller mayor de Castilla don Pedro López de Ayala, quien recibe el encargo de Enrique II y de sus sucesores Juan I y Enrique III.

B. Crónicas reales del XIV

La crónica real se inicia con una *Crónica particular de Fernando III* inserta en el manuscrito E2 de la *Estoria de España* a principios del siglo XIV dentro de la tendencia a particularizar la historia de Castilla tal como hacen la *Crónica de veinte reyes*, desgajada de la *Estoria de España* como relato del reino de Castilla desde sus orígenes como condado, o la *Crónica de Castilla* que relata los reinados desde el primer rey de Castilla Fernando I.

Continúa esta labor historiográfica Ferrán Sánchez de Valladolid, cronista de Alfonso XI, a quien se le encomendó la tarea de historiar los hechos del pasado reciente y desde estos valorar las circunstancias del presente. Para ello se valió de los materiales alfonsíes reelaborados en la corte de Sancho IV. A él se debe, en mayor o menor medida, la llamada *Crónica de los tres reyes* que en realidad es la yuxtaposición de tres crónicas reales con un prólogo común: *Crónica de Alfonso X, Crónica de Sancho IV* y *Crónica de Fernando IV*. Estas crónicas preparan el ensalzamiento personal del rey en la *Crónica de Alfonso XI.* Forman las cuatro crónicas parte de un conjunto historiográfico, redactado entre 1344 y 1350, que tiene como fin consolidar culturalmente el éxito de un programa político plenamente realizado: la imposición del poder real sobre los privilegios de nobles y ciudades. Frente a la obra de Alfonso X el sabio que pretendía desde la historia conseguir un poder real más fuerte, Alfonso XI manda redactar la obra historiográfica cuando ya ha conseguido un poder real efectivo, con lo que su obra literaria viene a certificar el éxito político conseguido.

En el reinado de Enrique II la historia de Alfonso XI va ha recibir una reescritura cronística continuando la *Crónica de Alfonso XI* más allá de 1344 en la que terminaba de forma abrupta. Se conforma así la *Gran Crónica de Alfonso XI* en la que se adiciona la antigua crónica con nuevos materiales entre los que destaca el *Poema de Alfonso Onceno* de Rodrigo Yáñez (1348), auténtica crónica rimada de su reinado, y la *Grande histórica de África* de Sujulberto. Esta nueva redacción destaca la dimensión caballeresca de Alfonso XI en su exaltación como origen y legitimación de la nueva dinastía trastámara, nacida con Enrique II, su hijo bastardo.

Por otra parte, la crítica ha discutido la existencia de una historiografía sobre Pedro I, perdida como los romances en su favor. Se ha postulado así la existencia de una perdida *Corónica verdadera* atribuida a Juan de Castro, obispo de Jaén y destacado petrista. Con independencia de la existencia o no de esta crónica, prueba de que hubo una historiografía petrista queda en el *Cuento de los reyes*, relato historiográfico inserto en el *Victorial* por Díez de Gamés hacia 1436. Tardíamente contamos con la *Historia y justificación del rey don Pedro o Relación del rey don Pedro y de su descendencia* cuya primera parte, que narra el reinado, se atribuye a Gracia Dei y la segunda, dedicada al linaje de Alonso de Castilla, puede ser de Diego de Castilla, deán de Toledo, quien la anotó hacia 1570. Posiblemente la obra utilizase un texto original de Juan de Castro. La historia está dedicada a desacreditar a López de Ayala y a dar la genealogía de los descendientes de Pedro I.

La crónica real del siglo XIV culmina con las *Crónicas de los reyes de Castilla* del Canciller Ayala que, al igual que ya hiciera Ferrán Sánchez de Valladolid, abordará la historiografía del testimonio presente.

C. La obra de Pero López de Ayala

Don Pero López de Ayala (1332-1407) es un ejemplo de noble letrado, como ya lo fuese don Juan Manuel a principios de siglo o su coetáneo aragonés el maestro Juan Fernández de Heredia (1310-1396). Tuvo una formación letrada porque se dirigió inicialmente a la carrera eclesiástica. Su carrera política y militar comienza al servicio de Pedro I en 1352, siendo en1359 capitán de su flota. En 1366 pasa junto a su padre a apoyar a Enrique II. Su participación en la Batalla de Nájera (1367) le proporciona mercedes posteriores como son la de Alcalde de Vitoria y Toledo y diversos señoríos. En sus servicios a los reyes trastámara desempeñó diversas misiones diplomáticas. Al servicio de Enrique II realiza una misión en Francia (1378). Posteriormente protagoniza diversas embajadas con Juan I y Enrique III hasta su muerte (1382, 1388, 1392). Participa con las tropas de Juan I en la desgraciada batalla de Aljubarrota (1385), siendo hecho prisionero y retenido en Óvidos hasta 1388 o 1389. Su regreso a la corte castellana va acompañado de un progresivo éxito político. Es camarero y copero mayor de la corte en 1389, participa en el consejo de regencia de la minoría de Enrique III en 1390 y alcanza la dignidad de Canciller mayor del reino en 1398.

La obra literaria de Pero López de Ayala está vinculada a la corte trastámara y a su justificación como noble comprometido en las banderías y guerras del XIV castellano. Por ello va a escribir traducciones históricas que aleccionen sobre los peligros

del reino dividido (las *Décadas* de Tito Livio) y obras de la ética justificativa del fracaso politico. Curiosamente en esta utilización de la ética consolatoria que justifica el fracaso, el canciller va a utilizar la figura de Job, propia de la ideología del XIII. Traduce las *Morales* de san Gregorio, el *Libro de Job* y las *Flores de los Morales de Job*. Pero al mismo tiempo utiliza el nuevo modelo justificativo prehumanista al traducir la *Caída de príncipes* de Boccacio. También abordó el ocio cortesano en el *Libro de la caza de las aves* y en el cancionero en cuaderna vía *Libro rimado de Palacio*, que hemos estudiado en el capítulo tercero.

Del mayor interés literario es su producción historiográfica de finalidad política, su *Crónicas de los Reyes de España,* que sirven de modelo fundamental en la historiografía posterior. En ella Ayala se muestra como cronista testimonial, utilizando como fuente básica el testimonio personal directo y, en su defecto, la acumulación de testigos presenciales de los hechos relatados. Sus crónicas se han transmitido a través de veinticuatro manuscritos y un incunable de 1495. Desde Zorita en el siglo de Oro se viene hablando de un doble proceso de escritura: una versión abreviada y una versión vulgar. Recientemente la crítica ha mostrado que el proceso de reescritura solo afectó a los reinados de Pedro I y de Enrique II, ya que los reinados de Juan I y de Enrique III cuentan con una única versión. Encargado de la redacción de las crónicas hacia 1379, la muerte de Alfonso XI le permite abordar los reinados de Pedro I y de Enrique II como una unidad redactando la version primitiva de la denominada por Germán Orduna *Crónica del rey don Pedro y del rey don Enrique su hermano, hijos del rey Alfonso XI.* Tras esta redacción se confecciona la *Crónica de Juan I* adicionándola a la *Crónica del rey don Pedro y del rey don Enrique* en una familia de siete manuscritos. En el reinado de Enrique III, concluidos los pleitos sucesorios al casarse el rey, descendiente de Enrique II y de los derechos de Alfonso de la Cerda, con Catalina de Láncaster, heredera de los derechos de Pedro I, Ayala escribe su historia manteniendo el legitimismo trastámara pero atemperando su propaganda antipetrista. Así se inicia la version vulgar trasmitida en diecisiete manuscritos en la que se escribe directamente toda la *Crónica de Enrique III* y se rescribe la *Crónica del rey don Pedro y del rey don Enrique*. En esta revisión la versión vulgar ofrece una menor intervención personal del cronista en los acontecimiento que narra y un contenido de menor antipetrismo.

En resumen, las *Crónicas de los Reyes de Castilla* del Canciller Ayala legitiman a los reyes de la nueva dinastía en tres crónicas y dos versiones según el siguiente proceso:

- El problema fundamental de legitimación, que consistía en justificar cómo un hermano bastardo se rebela y usurpa el trono del hermano legítimo, se soluciona

unificando ambos reinados en una única crónica. La crítica venía separando las crónicas de Pedro I y la de Enrique II, pero Germán Orduna con razones estructurales y de transmisión textual ha demostrado que son una única crónica, la *Crónica del rey don Pedro y del rey don Enrique, su hermano, hijos del rey don Alfonso XI.* Es precisamente la figura paterna la que legitima y justifica la continuidad del reinado de Enrique II, ya que ha sucedido un hermano a otro. Políticamente la crónica se redactó en una primera version primitiva muy justificadora de la rebelión contra Pedro I. Zanjada la disputa sucesoria en el reinado de Enrique III, Ayala reescribe la historia en una nueva version vulgar que mantiene con términos menos antipetristas la base legitimadora de Enrique II. Por ello de esta crónica existen dos versiones: la primitiva, redactada en el reinado de Juan I, y la vulgar, redactada en el reinado de Enrique III.

– La sucesión de Juan I no ofrece problema de legitimidad alguno, pues sucede legalmente a su padre según los procedimientos ordinarios del derecho castellano. Por ello la *Crónica de Juan I* se centra en reivindicar sus derechos sobre el trono portugués, legitimando su política fracasada por las armas. En ese contexto defiende su derecho dinástico frente a las pretensiones del Juan de Gante, duque de Láncaster casado con Constanza de Castilla hija de Pedro I, con quienes termina alcanzando un acuerdo legitimador sellado con las bodas de sus hijos. Redactada la crónica en la version primitiva su carácter legitimador no exigía ya un contenido antipetrista porque lo que pretendía era difundir y asegurar el acuerdo legitimador alcanzado. Por ello no necesita una segunda redacción y solo contamos con la version primitiva de la crónica.

– La *Crónica de Enrique III* se redacta cuando ya se ha cerrado el conflicto sucesorio, por lo que su legitimidad es completa: desde cualquiera de las ramas que se pretenda Enrique III es legítimo por ser descendiente de Fernando de la Cerda, de Alfonso XI, de Enrique II y estar casado con la descendiente de Pedro I. Por ello, Ayala redacta directamente esta obra en la version vulgar. Aunque la crónica queda inconclusa por morir el Canciller antes que el rey, se advierte cómo la obra formaba parte de un nuevo proyecto cronístico que pretendía subrayar la legitimidad legal alcanzada por la dinastía con Enrique III. Por eso agrupa con un prólogo común a las dos crónicas ya escritas y la nueva que comienza a escribir, al tiempo que dedica parte de su labor a reescribir la version primitiva de la primera crónica de la serie que no ajustaba su tono y parte de su contenido al nuevo proyecto legitimador.

D. Crónicas reales del siglo XV

Las banderías políticas del siglo XV, con continuos enfrentamientos civiles en Castilla, utilizaron la crónica real como arma de justificación politica de sus disensiones. Pasamos repaso a la principal historiografía de cada reinado con complejos procesos de redacción y transmisión debidos a estos enfrentamientos.

1. *Reinado de Juan II*. Contamos con cuatro grupos cronísticos dedicados a este reinado.
   - La *Crónica de Juan II* sufrió un complejo proceso de redacción. Iniciada por Álvar García de Santa María, en 1517 Lorenzo Galíndez de Carvajal la publica refundida. En esta version se amalgaman dos primeras partes redactadas por Álvar García de Santa María, cuyo protagonista es el Infante Fernando de Antequera; y una tercera parte protagonizada por don Álvaro de Luna, posiblemente obra de Fernand Díaz de Toledo. Estas tres partes fueron refundidas y ampliadas por Fernán Pérez de Guzmán, añadiendo una cuarta parte. Lorenzo Galíndez de Carvajal en 1517 revisa esta última refundición y publica la obra con una ideología que destaca el poder del rey como forma ideal de gobierno, en línea con la política monárquica de los Reyes Católicos.
   - La *Crónica del Halconero de Juan II*, conservada en el ms. 9445 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Fue escrita por Pedro Carrillo de Huete, halconero mayor del rey, quien realiza un sumario de los hechos acaecidos en su reinado, y ampliada por el obispo Lope de Barrientos. Defiende la figura real y justifica las acciones, en ocasiones contradictorias, que se vio obligado a tomar
   - La denominada *Refundición de la crónica del Halconero*, conservada en el manuscrito X-ii-13 de la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial. Ofrece el relato más objetivo del reinado de Juan II. La *Refundición*, a pesar de su título, es independiente en su composición de la *Crónica del Halconero*.
   - *Abreviación del Halconero.* En el último cuarto del siglo XV se realizó un sumario completo del reinado de Juan II que utiliza la *Crónica del Halconero* y la mal llamada *Refundición*. Ofrece una vision completa del periodo desde la tradición cronística anterior para mostrar los errores de un reino dividido en banderías.

2. *Reinado de Enrique IV*. El reinado de Enrique IV, debido a sus enfrentamientos ideológicos y las guerras civiles del reinado, fue objeto de un complejo tratamiento historiográfico, sintetizado por Fernando Gómez Redondo en estos términos:

   > La cronística de Enrique IV parece la historia de un despropósito: al cronista real (Diego Enríquez del Castillo) se le arrebata el registro oficial de los hechos que estaba practicando, para entregarlo a otro copista regio, pero desposeído del cargo (Alfonso de Palencia) a fin de que lo corrija; este segundo toma entonces la determinación de construir una nueva crónica para denunciar las falsedades de la primera; esta redacción, compuesta en latín, da pie a una tercera crónica anónima (la *Crónica castellana*), atribuida a este segundo historiador, la cual, a su vez, sirve de base para que un cuarto cronista, ya en época de los Reyes Católicos, arme una suerte de memorial (*Memorial* de Diego de Valera) en el que asentar su vision histórica de los monarcas a quienes sirve y que se habían desembarazado ya del segundo cronista, por molesto y poco grato a doblegarse a las directrices de la reina. (Gómez Redondo F. (1998-2007 IV:3481)

   Fruto de este proceso nos queda:

   - Una *Crónica de Enrique IV* compuesta por Diego Enríquez del Castillo, que defiende la figura de Enrique IV haciendo responsables de los errores de gobierno a sus validos.
   - Tres *Décadas* en latín de Alfonso de Palencia en las que analiza con un método historiográfico humanista el reinado de Enrique IV denunciando las banderías nobiliarias y los errores del rey.
   - Una *Crónica castellana* de autor anónimo que reinterpreta el análisis de Palencia en favor de los intereses de la reina Isabel.
   - Un *Memorial de diversas hazañas* compuesto por Diego de Valera entre 1486 y 1487 e inserto en un cuadro historiográfico más amplio que pretende legitimar el Reinado de los Reyes Católicos como solución providencialista de los errores del pasado.

3. *Reinado de los Reyes Católicos*. La visión justificativa y exaltadora de la monarquía de los Reyes Católicos como solución providencial al mal gobierno que Castilla venía sufriendo en manos de un poder real débil y unas banderías nobiliarias ambiciosas será el elemento común de la historiografía dedicada a Isabel de Castilla y Fernando de Aragón. De este reinado contamos con los siguientes testimonies:

- *Crónica de los Reyes Católicos* de Hernando del Pulgar. Cronista real desde 1480, Hernando del Pulgar fue el primero en narrar el reinado de los Reyes Católicos. Su *Crónica* refiere con gran precisión datos hasta 1490 y sienta las bases de la legitimidad dinástica de Isabel y del acierto de su política en la salvaguarda del reino. Nebrija la traducirá al latín a principios del XVI con cierta reelaboración y adiciones.
- *Crónica de los Reyes Católicos* de Diego de Valera. Relata los hechos del reinado hasta 1488, dentro de su marco historiográfico de justificación y exaltación de la política de los Reyes Católicos.
- *Crónica incompleta de los Reyes Católicos* de Juan de Flores. Anónima hasta hace pocos años en que se ha vinculado su autoría a Juan de Flores, su título se debe a que se interrumpe abruptamente en el único manuscrito conocido (G-20 de la Real Academia de la Historia). Trata solo de los años 1469 a 1476, relatando con gran calidad literaria la Guerra con Portugal en defensa de la sucesión de Isabel.
- *Memorias del reinado de los Reyes Católicos* de Andrés Bernáldes, cura de Los Palacios. Historia el reinado hasta 1513, con una perspectiva memorialista, no cronística. Da noticias desde sus recuerdos personales, los de los personajes que conoció de primera mano y el conocimiento de la crónica de Hernando del Pulgar, al tiempo que realiza comentarios moralizadores sobre la guerra y el gobierno.
- *Anónima continuaci*ón. Continúa la *Crónica* de Hernando del Pulgar hasta 1517. Mantiene el mesianismo político y el providencialismo militar de la crónica que adiciona.
- *Anales breves* o *Memorial de los Reyes Católicos* de Lorenzo Galíndez de Carvajal. Resume cincuenta años de historia de Castilla desde la jura de Isabel como heredera (1468) hasta la convocatoria de cortes en Valladolid por Carlos I (1518).

3.2. La crónica particular

A. Caracterización de la crónica particular

El siglo XV va a aportar una novedad historiográfica de gran calado: la individualización del relato. La cronística medieval desde sus orígenes no había atendido de forma individual a ningún personaje. Ni siquiera las crónicas reales son crónicas

de reyes, sino de reinados. Sin embargo, el desarrollo de las cortes nobiliarias y la función política que en ellas representa la historia como legitimadora y difusora de la fama y del poder del linaje hacen que surja a principios de siglo un nuevo género historiográfico: la crónica particular. Este género, frente a las crónicas anteriores, se caracteriza porque en su temática se relatan las hazañas de un noble en particular con el fin de destacarlo como ejemplo nobiliario. Esta característica se evidencia en el prólogo de *El Victorial* en los siguientes términos:[51]

> E yo, aviendo leídas e oídas muchas grandes cosas de las que los nobles e grandes cavalleros fizieron, busqué si fallaría algund tan venturoso e buen cavallero que nunca oviese sido vencido de sus enemigos alguna vez […]
>
> E entre todos estos ansí leyendo e buscando, fallé un buen caballero, natural del reino de Castilla, el qual toda su vida fue en oficio de armas e arte de cavallería, e nunca de ál se travajó desde su niñez [el Conde Don Pero Niño, Conde De Buelna], e aunque non fue muy grande en estado como los sobredichos, fue grande en virtudes, el qual nunca fue vencido de sus enemigos, él nin gente suya. E por ende fallé que era digno, meresciente de honra e fama, cerca de aquellos que alcançaron prez e honra por armas e oficio de cavallería, e punaron por llegar a palma de victoria, e porque los sus nobles fechos quedasen en escritura.[…]
>
> E fize dél este libro, que fabla de los sus fechos e grandes aventuras a que él se puso, ansí en armas como en amores: bien ansí como por armas fue hombre de gran ventura, ansí en amores fue muy valiente e bien notado.

La crónica particular relatará aquellos hechos del noble protagonista ("buen cavallero natural del reyno de Castilla") por los que "era digno mereciente de honra e fama cerca de aquellos que alcanzaron prez e honra por armas e oficio de caballería, e punaron por llegar a palma de victoria". El protagonismo individual del noble ("fize dél este libro"), la intención áulica de la crónica ("que fabla de los sus fechos e grandes aventuras a que él se puso, ansí en armas como en amores") y la exaltación de su protagonista ("bien ansí como por armas fue hombre de gran ventura, ansí en amores fue muy valiente e bien notado") son constantes temáticas de la crónica particular.

En cuanto a su estructura, la crónica particular será muy variada, respondiendo a modelos diversos que van de la estructura analística al relato sucinto de sucesos,

---

51 Los textos citados se toman de la edición de la Biblioteca Clásica de la RAE: Gutierre Díaz de Games, *El Victorial*, ed. Rafael Beltrán, Madrid, RAE-Círculo de Lectores, 2014.

etc. Lo que sí será común es la selección de hechos narrados y la linealidad narrativa. Al hilo de la cronología la crónica selecciona aquellos hechos que sirven para el fin encomiástico de su relato. Nuevamente *El Victorial* en el resumen de su contenido nos muestra las líneas fundamentales de esta selección de sucesos:

> El qual libro se parte en tres partes:
>
> E *primero* fabla desde su niñez, cómo fue criado e levado a la casa del rey, e cómo le dotrinava e enseñava su ayo, e de los buenos castigos que le dava. E después cómo començó a tomar armas, e en qué tiempo, e las valentias que con ellas començó a fazer. E cómo de cada dia iva aprobando de bien en mejor. E cómo lo encomendó su señor el rey a Don Ruy López de Ávalos. E cómo casó con doña Costança de Guevara, una ricafembra, hermana de la muger de Don Ruy López de Ávalos, fijas legítimas amas a dos de un ricohombre que llamavan don áde Guevara, la más antigua casa de los mayores señores de Castilla.
>
> La *segunda parte* fabla cómo lo embió el rey en galeas a la mar de Levante, e de las aventuras que allá ovo, e de las cavallerías que allá fizo, fasta que después tornó en Castilla. E cómo después, dende a pocos días, lo embió el rey con galeas a Francia, a la guerra que avian con Ingalaterra, e de las cosas que en esa guerra fizo. E cómo fue a París, e de las cosas que ende le avinieron, mientra en Francia estuvo, durante los amores de una grand señora, de quien fue enamorado en Francia. E después cómo tornó en Castilla, e cómo lo armó cavallero el rey, e cómo dende a poco murió el rey. E cómo fueron a la guerra de los moros, e de lo que fizo sobre Ronda e Setenil.
>
> La *tercera parte* fabla de cómo fueron enamorados él e la señora condesa doña Beatriz, sobre lo qual él ovo de salir del reyno; e después cómo tornó en Castilla e casaron de consuno. E después cómo por bueltas que ovo en el reino, se encerró en el castillo de Montánchez, e cómo dio el castillo al rey e, non se asegurando dél, salió del reino e se fue a Aragón. E cómo bolvió en Castilla, e ovo a Montánchez. E cómo entraron en Castilla el rey de Aragon e el rey de Navarra, amos hermanos. E después cómo fue el rey sobre Alburquerque, e cómo tornó el Rey a la frontera de Aragón, e lo que ende fizo este cavallero. E después como fue el rey sobre la ciudad de Granada,e lo que ende le avino a este cavallero.

La linealidad biográfica (que no suele ser total, pues la mayoría de las crónicas paticulares se realizan en vida de su protagonista) articula el relato "desde su niñez"… a su salida de Castilla ("como lo embió el rey…fasta que después tornó en Castilla") y a sus hechos tras su regreso. Gran preocupación se muestra en estas crónica por la genealogía y el linaje. De ahí que se destaquen en el relato hechos y motivos familiares ("como fueron enamorados él e la señora condesa doña Beatriz" y "casaron de consuno") y que se

detallen las genealogías de los personajes para saber qué lugar ocupan en la Castilla de su época ("E cómo lo encomendó su señor el rey a Don Ruy López de Ávalos. E cómo casó con doña Costança de Guevara, una ricafembra, hermana de la muger de Don Ruy López de Ávalos, fijas legítimas amas a dos de un ricohombre que llamavan don áde Guevara, la más antigua casa de los mayores señores de Castilla"). Sin embargo, los hechos más destacados serán aquellos que caracterizan al noble del XV: los hechos de armas y sus relaciones políticas. Por ello se narran "las cosas que en esa guerra fizo", las actuaciones que tuvo que realizar por la revueltas "que ovo en el reino", los cambios políticos que propician destierros o permiten regresos ("salió del reino e se fue a Aragón. E cómo bolvió en Castilla"), las guerras entre reinos fronteros ("E como entraron en Castilla el rey de Aragón e el rey de Navarra, amos hermanos") y la guerra contra moros ("E despues como fue el rey sobre la ciudad de Granada, e lo que ende le avino a este cavallero"). El relato de estas acciones que fundamentan el prestigio político del noble suele enmarcarse dentro de una cultura caballeresca similar a la mostrada en la poesía cancioneril y las aventuras de los libros de caballería. En este aspecto hay crónicas particulares más cortesanas y otras más épicas. *El Victorial* es una de las crónicas particulares con mayor presencia de los elementos cortesanos, por ello se caracteriza al conde don Pero Niño como un galán cancioneril y se le arma caballero como en los libros de caballería: "E cómo fue a París, e de las cosas que ende le avinieron, mientra en Francia estuvo, durante los amores de una grand señora, de quien fue enamorado en Francia. E después cómo tornó en Castilla, e cómo lo armó cavallero el rey".

Por último, la crónica particular se caracteriza por el especial perfil de sus cronistas. Nuevamente *El Victorial* nos ofrece ejemplo de ello:

> E yo, Gutierre Díaz de Games, criado de la casa del conde Don Pero Niño, conde de Buelna, vi deste señor todas las más de las cavallerías e buenas fazañas que él fizo, e fui presente a ellas, porque yo viví en su merced deste señor conde desde el tiempo que él era de edad de veinte e tres años, e yo de ál tantos poco mas ó menos.
>
> E fui uno de los que con él regidamente andavan, e ove con él mi parte de los travajos, e pasé por los peligros dél, e aventuras de aquel tiempo. E porque a mí era encomendada la su bandera, tenía cargo della en los lugares donde era menester. E fui con él por los mares de Levante e de Poniente, e vi todas las cosas que aqui son escritas, e otras que serían luengas de contar, de cavallerias, e valentías, e fuerças.
>
> Las quales, algunas dellas fueron tan dignas de nota, que si non fuese por Dios que le ayudava, non pudieran ser cumplidas por cuerpo de un hombre. Ca él fizo algunas cosas en armas, por sí solo, que cien hombres non las pudieran ansí acabar, segund que adelante veredes en algunos pasos señalados. E bien paresció en él aver

> especial gracia de Dios, que en quantas batallas él fizo, e en aventuras grandes a que él se puso, nunca bolvió las espaldas, e nunca fue vencido él nin gente suya en ninguna fazienda que él e los suyos oviesen de fazer; ante fue siempre vencedor.

Como cabe observar el cronista suele ser un servidor letrado del protagonista a quien se dirige la obra: "yo, Gutierre Díaz de Games, criado de la casa del conde Don Pero Niño, conde de Buelna". Y realiza su crónica desde el testimonio directo de quien conoce y participa en los hechos que narra: "vi deste señor todas las más de las cavallerías e buenas fazañas que él fizo, e fui presente a ellas [...]. E fui uno de los que con él regidamente andavan, e ove con él mi parte de los travajos, e pasé por los peligros dél, e aventuras de aquel tiempo."

Por otra parte, es característico del estilo el tono encomiástico y la exaltación, en ocasiones hiperbólica, del protagonista, quien siempre resalta sobre su ambiente: "Ca él fizo algunas cosas en armas, por sí solo, que cien hombres non las pudieran ansí acabar, segund que adelante veredes en algunos pasos señalados. E bien paresció en él aver especial gracia de Dios".

B. Principales crónicas particulares

Diversas son las crónicas particulares del XV y variadas sus formas estructurales. Quizás la de mayor valor literario, por ser fiel reflejo de la cultura caballeresca de la época, es *El Victorial* de Gutierre Díaz de Gamés, redactado de 1435 *circa* 1446 sobre materiales anteriores. En sus datos cronísticos es de interés la información que de los años 1396 a 1406 ofrece, ya que estos años han sido poco tratados por las crónicas reales. El cronista sobrepasa la mera biografía de Pero Niño para mostrarlo como ejemplo de la nobleza cortesana, al tiempo que reivindica su actuación política y realiza el elogio de su linaje.

El *Victorial* es una crónica particular que utiliza como molde estructural la biografía. A igual modelo responden otras crónicas particulares del XV, aunque no se tratan de biografías completas, entre las que destacan los *Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo*. Esta crónica y biografía parcial de la vida de quien fue Condestable de Castilla († 1473), justifica su actuación política frente a las intrigas cortesanas. En especial el relato de su vida cortesana en Jaén es una fuente fundamental para conocer la cultura caballeresca y los espectáculos cortesanos de la época. Otras crónicas del periodo con estructura biográfica son la *Historia del ínclito don Álvaro de Luna* (1453), los *Hechos del arzobispo don Alfonso Carrillo* de Pero Guillén de Segovia (d. 1474) y la *Historia de los hechos de don Rodrigo Ponce de León (d. 1488).*

Junto a estas crónicas particulares contamos con un interesante testimonio extremeño: la *Crónica de Alonso de Monroy,* redactada por Alonso de Maldonado hacia 1492. Se produce en un contexto histórico marcado por las guerras civiles en la Extremadura del XV. En ella se recogen las revueltas contra Enrique IV, las crisis de la sucesión de los maestrazgos en la Orden de Alcántara en la segunda mitad del siglo XV y la guerra de sucesión de Isabel la Católica contra la Beltraneja, que encubre una guerra de Castilla contra Portugal. En esta historia regional don Alonso de Monroy (h. 1435-1511) protagonizó numeros hechos dignos de memoria como la querella contra el maestre Gómez Solís (1472), su elección como maestre (1472), su oposición a las pretensiones al maestrazgo de Juan de Zúñiga y Francisco Solís (1473), la pérdida del apoyo real (1479) y su exilio en Portugal (1481). De estos hechos da cuenta la *Crónica* hasta que se interrumpe en la toma de Alegrete, en 1475, a la espera del apoyo de los Reyes Católicos, socorro que nunca se produjo. Este final inconcluso no permite afirmar con rotundidad la línea de justificación ideológica que el cronista venía realizando de su personaje, don Alonso de Monroy, caracterizado como ejemplo de lealtad y de noble traicionado por su linaje, su Orden y posiblemente por sus Reyes.

Un molde estructural también utilizado por las crónicas particulares es la narración de episiodios singulares que dan pie a destacar los hechos de un personaje nobiliairio y la importancia de su linaje. Esta es la estructura que adopta el *Libro del Paso Honroso de Suero de Quiñones*. La obra relata el paso de armas mantenido en el puente del río Órbigo en 1434. Su autor es Pero Rodríguez de Lena, escribano real, quien despliega un marco caballeresco en el que muestra conocer los libros de caballería. Junto al *Paso* tenemos otras obras menores como el *Seguro de Tordesillas*, que relata conversaciones de 1439 de acuerdos nobiliarios con protagonismo principal del conde de Haro. Más extraña es la utilización de una estructura memorialística, como la empleada en las *Memorias* de Leonor López de Córdoba en un relato-documento en el que justifica la caída en desgracia de su linaje, partidario de Pedro I, y las adversidades personales sufridas.

Junto a las crónicas particulares contamos en el siglo XV con el desarrollo de una abundante obra historiográfica dedicada a historiar el orígen y desarrollo de los linajes nobiliarios. En este terreno es de gran interés la *Crónica de Vizcaya* (1454) de Lope García de Salazar en la que realiza una crónica linajística de la nobleza vizcaína. También se desarrolla una literatura dedicada a los linajes de Castilla y a sus armas heráldicas, como el *Libro de armerías* de Diego Fernández de Mendoza (redactado de 1491 a 1496).

3.3. Las biografías o semblanzas

A. Caracterización de las semblanzas

La atomización de la historia llega a su culmen con el género de las colecciones de semblanzas dedicadas a destacar modelos cortesanos de figuras nobiliarias que han destacado en la historia nacional. Hernando del Pulgar presenta al principo de su colección el nuevo género historiográfico, realizado desde el memorialismo propio de quien ha sido testigo de los hechos, en los siguientes términos:[52]

> Yo, muy exçelente Reina y señora, criado desde mi menor hedad en la corte del rey vuestro padre y del rey don Enrrique vuestro hermano, movido con aquel amor de mi tierra que los otros ovieron de la suya, me dispuse a escrevir de algunos claros varones, perlados y cavalleros naturales de los vuestros reinos que yo conoscí y comuniqué, cuyas fazañas y notables fechos si particularmente se oviesen de contar, requiría fazerse de cada uno una grand istoria. E por ende brevemente con el ayuda de Dios escreviré los linajes y condiciones de cada uno y algunos notables fechos que fizieron, de los quales se puede bien creer que en autoridad de personas y en ornamento de virtudes y en las abilidades que tovieron, así en ciencia como en armas, no fueron menos excelentes que aquellos griegos y romanos y franceses que tanto son loados en sus escripturas.

Estas biografías breves, arracimadas en colección, tienen un esquema estructural bien determinado. En su páginas se realiza una fisiología del personaje, en la que se atiende también detalladamente a su linaje, seguida de un relato de su principales hechos y se concluye con un elogio de sus virtudes o una exaltación de la honra que ha merecido por ellos.

Veamos un breve ejemplo tomado del retrato que del placentino Juan de Carvajal, cardenal de sant'Ángel. Comienza la semblanza con su fisiología:

> Don Juan de Carvajal, cardenal de Sant Angelo, fue ombre alto de cuerpo, el gesto blanco y el cabello cano, y de muy venerable y fermosa presencia, natural de la cibdad de Plazencia de linaje de ombres fijosdalgo.
>
> Desde su menor hedad continuó el estudio. Fue grand letrado en derecho canónico y cevil. Era ombre muy onesto y gracioso en sus fablas. […]

---

52 Tomamos los textos de la edición de Robert Tate: Fernando de Pulgar, *Claros varones de Castilla*, Madrid, Taurus, 1995.

Continúa con el relato de los hechos más destacados de su biografía:

> Quando propuso de tomar orden eclesiástica, fue a Roma donde, conoscido por gran letrado y ombre de onesta vida, el papa Eugenio le encargó negocios arduos y le enbió diversas vezes en embaxadas de grand importancia, en las quales guardó sienpre su honrra y su conciencia y dio la razón que ombre letrado y discreto devia dar. Fue proveído del obispado de aquella cibdad de Plazencia do era natural, viniendo de una embaxada do fue enbiado al concilio de Basilea, conoscida su grand suficencia en las cosas que allí negoció, le fue dado el capelo de cardenal [...]. Estas virtudes conoscidas en él, fue legado del Papa a la provincia de Alemaña dos vezes. Y en estas sus legaciones fizo, determinó y declaró grandes fechos y pacificó los príncipes de aquellas partes y las comunidades que estavan en discordia. Ycastigo la heregia de los bohemios y fizo otras singulares cosas en servicio de Dios y aumentación de la fe cristiana. Otrosi por excusar el daño grande que conosció recrecer a todas las gentes que passavan el rio de Tajo cerca de la cibdad de Plazencia, movido con ferviente caridad, fizo a sus grandes espensas la puente que oy alli esta hedificada, que se llama la puente del cardenal, hedificio muy notable.

Y concluye con el elogio de las virtudes que le han merecido fama en su época y mérito para ser incluido en esta colección de semblazas de vires ilustres de Castilla:

> Puédese creer deste claro varón que su buen seso le fizo aprender ciencia, y su ciencia le dio saber, y su saber le dio esperiencia, y la esperiencia le dio conoscimiento de las cosas, de las quales sopo con prudencia elegir las que le fizieron ábito de virtud; mediante la qual bivió próspero ochenta años sin pasión de cobdicia y con abundancia de lo necessario. Y murió con grand honrra en la cibdad de Roma.

B. Fernán Pérez de Guzmán y Hernado de Pulgar, historiadores del XV

Contamos con dos colecciones de semblanzas debidas a los dos historiadores más destacados del siglo XV. El primero de ellos es Hernán o Fernán Pérez de Guzmán (h. 1378 - Batres, h. 1460), poeta y biógrafo español, señor de Batres, sobrino del canciller Pero López de Ayala, primo de don Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, y bisabuelo de Garcilaso de la Vega. Fue un reputado poeta de cancionero, a quien se le debe el decir de las *Las Setecientas* y un poema historiográfico, los *Loores de los claros varones de España*, redactado hacia 1450. La obra, de más de 400 estrofas, es un panegírico de relevantes personajes desde Viriato hasta Benedicto XIII y Gil de Albornoz.

Su obra historiográfica en prosa lo señala como el historiador más notable de la primera mitad del siglo XV. A él se debe el *Mar de historias*, suma cronística que antes de 1340 traduce el *Mare historiarum* de Giovanni Colonna. Consta de dos partes dedicada la primera a retratos de emperadores y príncipes y la segunda a retratos de sabios y santos. Fue impresa en 1512. Por otra parte, ya se ha señalado su labor de refundidor de la *Crónica de Juan II*. Sin embargo, su obra histórica fundamental es la colección de semblanzas titulada *Generaciones y semblanzas*, nacida como una tercera parte original del *Mar de historias* en la que se aporta una colección de treinta y cinco retratos biográficos de los cortesanos más importantes de su tiempo (reinados de Enrique III y Juan II). Incluye un prólogo que es una importante crítica a la labor historiográfica de su tiempo, defendiendo la independencia y objetividad que ha de tener el historiador frente al poder. A través del retrato y genealogía de los nobles de sus semblanzas, Pérez de Guzmán, como perteneciente él mismo a la clase dirigente, transmite la ideología en la que se fundamenta la estructura social feudal que en su opinión debería seguir respondiendo a la rígida jerarquización estamentaria de defensores, oradores y labradores. Por ello domina en sus semblanzas un tono crítico con el que pretende sacudir la conciencia histórica de su tiempo viendo en el pasado las condiciones para transformar su presente. La obra, redactada hacia 1455, fue muy difundida y se imprimió en Valladolid en 1512; siendo reimpresa en Sevilla en 1527 y 1542 y en Valencia en 1531. Lorenzo Galíndez de Carvajal realizará unas *Adiciones* cerrando el cuadro de linajes castellanos del siglo XV.

Hernando de Pulgar (¿1436- 1493?), (no "del Pulgar"), también llamado Fernando o Fernán, es un humanista e historiador español que representa la mejor obra historiográfica del Reinado de los Reyes Católicos. Ocupó el cargo de secretario real con Enrique IV y de consejero de estado y cronista real con los Reyes Católicos. Continúa el friso de semblanzas de la nobleza castellana con el libro *Claros varones de Castilla* publicado en Toledo en 1486 (y abundantemente reimpreso: c. 1493, 1524-26, 1543-45). Su colección de semblanzas de caballeros, eclesiásticos y cortesanos ilustres del reinado de Enrique IV, aunque sigue el modelo de las *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán, solo da cabida a modelos positivos. Con ello pretende proponer en la corte modelos de virtuosos comportamientos que favorezcan la labor reformadora emprendida por los Reyes Católicos.

Además de los *Claros varones de Castilla*, Hernando del Pulgar es autor, como ya vimos, de la *Crónica de los Reyes Católicos.* A esta obra ha de añadirse su *Tratado de los reyes de Granada* que compone por orden de Isabel la Católica para conocer el

origen y linajes de la monarquía nazarí. En 1485 se publican las *Glosas a las coplas a Mingo Revulgo* y quince *Letras*, a las que en 1486 se añaden diecisiete nuevas cartas publicadas junto a los *Claros varones de Castilla*. Estas cartas, que están al inicio de un género de gran éxito en el humanismo renacentista, sirven de soporte de difusión a la reflexión política y doctrinal, al tiempo que ofrecen un testimonio del proceso creador y de las lealtades políticas del autor.

3.4. El libro de viajes

A. Caracterización del libro de viajes medieval

El género del libro de viajes muestra el mayor grado de atomismo de la historiografía medieval, ya que se dedica al relato episódico de una acontecimiento concreto: el itinerario seguido por sus protagonistas en un viaje de carácter comercial, político o religioso (peregrinación). Por ello, como cabe advertir en la *Embajada a Tamorlán* el género se caracteriza por ser un relato testimonial:[53]

> E el señor Rey […]ordenó de enviar por sus embaxadores en la dicha embaxada a frey Alfonso Páez de Santa María, maestro en Theología, fraile de la orden de los predicadores, e a Ruy Gonzál's de Clavijo, su criado, e a Gómez de Salazar, su guarda, con los cuales le envió sus letras y presente. Porque la dicha embaxada es ardua e a lueñes tierras, es necesario e cumplidero de poner en escripto todos los lugares e tierras por do los dichos embaxadores fueren e cosas que les acaescieren, por que no cayan en olvido e mejor e más verdaderamente se puedan contar y saber.
>
> Por ende, en'l nombre de Dios, en cuyo poder son todas las cosas, e de la Virgen Santa María, su madre, comencé a escrivir desde el día que los embaxadores llegaron al puerto de Santa María, cerca de Cádiz.

La estructura de los libros de viajes suele articularse en forma de itinerario geográfico que se desarrolla de forma lineal según van avanzando las etapas del viaje cuya cronología se precisa: "E lunes, primero día de febrero, partieron de aquí, de Génova […] E duraron en este camino desde primero día de febrero, que de Génova partieron, fasta domingo. primero día de março, que llegaron a sant Lúcar e tomaron tierra; e de allí tomaron camino para la ciudad de Sevilla. E lunes, veinte

53 Tomamos los textos de la edición de Francisco López Estrada, Madrid, Castalia, 1999.

e cuatro días del mes de marzo del año del Señor de mil e cuatrocientos e seis años, los dichos señores embaxadores llegaron al dicho Señor Rey de Castilla, e falláronlo en Alcalá de Henares".

Los valores literarios de los libros de viajes suelen residir en la descripción de lo maravilloso y de lo extraordinario que realizan al hilo de sus desplazamientos. Por ello, en sus historias cabe la descripción de un mundo mágico y exótico al tiempo que se incluyen abundantes materiales narrativos generalmente vinculados a leyendas explicativas de los territorios por los que pasan. Sirva un ejemplo de la *Embajada a Tamorlán* en el que se describe la maravilla de una ciudad exótica y se relata su historia legendaria:

> Martes, primero día de septiembre, llegaron a una gran ciudat que es llamada Allequix, estava todo lo más d'ella derrocado; e el muro avía desvaratado, que fue muy ancho e muy fuerte, de piedra. E al un cabo estaba un castillo aportellado por muchos lugares e morava en él gente. E en ella avía muy grandes edificios de rúas e de casas fechas de piedras. E los dichos embaxadores comieron aquí.
>
> E contavan la razón por que esta ciudat era destruida. Dezían que en esta Armenia la Mayor ovo un grand rey armenio e muy poderoso e de grand tierra señor. E que al tiempo que murió, que dexó tres fijos, a los cual's partió la tierra en esta manera: al fijo mayor dexó esta ciudat de Alestrever con otra tierra; e al otro fijo dexó la ciudat de Amigue con otra tierra cierta; e al otro, la ciudat de Azeron, que son las ciudades mayores que en Armenia avía.
>
> E el mayor d'ellos, veyendo que era señor d'esta ciudat de Alexque, que era muy fuerte, quiso tomar la tierra a los otros hermanos; e levantáronse los unos contra los otros, e fizieron su guerra. E desque la guerra cresció entre ellos, cada uno traxo gente extraña que les ayudase; e el que era sñor de Azeron traxo en su ayuda gente de moros que llaman turcomanes; e eso mesmo fezo el otro hermano, señor de Homir. E fueron sobre el hermano mayor; e cuando sopo que sus hermanos venían con gente extraña, envió él eso mesmo por gente que le ayudasen, e traxo una gente de moros que eran sus vezinos, que llamavan turcos. E estos truxeron su fabla con los turcomanes que los otros traían, e fue de tal manera, que les diesen la ciudat. E tomaron al Señor de ella e estruxénronla; e otrosí mataron a los otros dos hermanos e tomaron las ciudades de Aunique e de Azeron, e tomaron sus tierras. E así se perdieron estas ciudades; e fueron metidas en poder de los moros, e se apoderaron de toda Armenia. E cuando esta gente se apoderaron d'esta ciudat e la destruxeron, mataron cuantos cristianos armenios fallaron, *e nunca más en ella habitaron*.

B. Principales libros de viajes conservados

El libro de viajes más original de la Edad Media castellana es la *Embajada a Tamorlán* atribuida a Ruy González de Clavijo en 1506. La obra da cuenta de una embajada real realizada en el reinado de Enrique III ante el monarca mongol Tamerlán, en Samarcanda. La obra es un memorial de hechos que da pie a incluir datos referidos a los reinos de Oriente en los que la realidad histórica y geográfica se mezcla con la imaginación que recrea la realidad desde el imaginario de la fantasía medieval. Junto a ella contamos con el *Tratado de las Andanças e Viajes* (h. 1454) de Pero Tafur, caballero sevillano que da cuenta de cuatro viajes realizados entre 1436 y 1439 en busca de sus orígenes genealógicos que encuentra en la corte imperial de Bizancio. En él da cuenta de las cortes europeas de la época y deja testimonio de sus formas de vida y cultura caballeresca. El *Libro del infant don Pedro de Portugal*, compuesto posiblemente entre 1450 y 1465, fue impreso en 1515. Es obra de Gómez de Santisteban quien relata un itinerario fantástico, aunque verosímil, hasta Tierra Santa y el mítico reino del Preste Juan de las Indias.

El viaje de peregrinación a Tierra Santa generó un conjunto de libros de viajes de gran interés a finales del siglo XV. Inicia este grupo el viaje de Bernardo de Breindenbach, canónigo de Maguncia, quien realizó un viaje a Jerusalén con un grupo de peregrinos de 1483 a 1484. La obra, ilustrada con grabados del pintor Erhard Reuwich, fue impresa en castellano en 1498 junto a las imágenes que difundieron la iconografía de Tierra Santa en el imaginario medieval. Su traductor fue Gonzalo de Ampiés, quien glosa el texto traducido con comentarios personales debidamente señalados. A Ampiés se le debe también un *Tractado de Roma*, visita obligada de todos los itineriarios hacia Tierra Santa. El franciscano fray Antonio Cruzado realiza un viaje a Jerusalén (1484-1487) del que deja constancia en *Misterios de Jerusalén,* obra que da cuenta de los principales centros de devoción recorridos por los peregrinos. A principios del siglo XVI, dos frailes jerónimos del monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe redactan un viaje a Tierra Santa: fray Antonio de Lisboa en 1507 escribe una relación inicial continuada en 1512 por Diego de Mérida.

Con anterioridad, en el siglo XIV se habían redactado diversos libros de viajes más imaginarios que reales. Se trata del *Libro del conosçimiento del mundo* (d. 1385), que relata un imaginario viaje para dar cuentas de la geografía física y política de la época. A finales del XIV contamos también con las traduciones de libros de viajes en los que dominan la presencia de prodigios y maravillas irreales en las que lo exótico y lo fantástico sobresalen sobre la realidad geográfica que se recorre. Es el

caso de la traducción del *Libro de Marco Polo o El libro del millón*, mandada realizar al aragonés por Juan Fernández de Heredia a finales del siglo XIV, y traducida por primera vez al castellano en 1503 por Rodrigo Fernández de Santaella. Gran éxito tuvo la obra de Juan de Mandeville, *Libro de las maravillas del mundo,* traducido al aragonés en 1380 y al castellano antes de las ediciones del XVI en las que se conserva. Relata un imaginario viaje que de Egipto pasa a Tierra Santa y de allí a las remotas India y China. El éxito de la obra se debió a combinar la peregrinación con diversos contenidos maravillosos como son leyendas devotas y seres mostruosos. Esta mezcla de elementos se unifica con el motivo del viaje tratado como aventura caballeresca protagonizada por el narrador.

Junto a estos viajes históricos o pseudohistóricos se escribieron diversos viajes alegóricos en la Edad Media que pretendían conocer el mundo sobrenatural. Así, ya Alfonso X mandó traducir la *Escala de Mahoma*, a la que hay que añadir la traducción de los libros de tradición cristiana de la *Visión de don Túngaro* y del hagiográfico *Purgatorio de san Patricio.*

Por último, el descubrimiento de América dio pie a los cuatro *Diarios* de Cristóbal Colón, parcialmente conservados en obras posteriores del padre Bartolomé de las Casas. Vinculado a los viajes de Colón, e instigado por él, está el *Libro de profecías de Colón* redactado por fray Gaspar Gorricio entre 1501 y 1502 con el fin de defender las misiones de redención de los pueblos indígenas y la recuperación de Jerusalén, misiones a las que Colón se creía destinado.

3.5. La hagiografía en prosa

A. Colecciones hagiográficas

Dentro de la prosa historiográfica hay un género que tiene una tradición orginal independiente de la crónica. Se trata de las hagiografías o vidas de santos. En España, desde los visigodos contamos con una rica tradición hagiográfica en latín. En castellano, como ocurrirá en la prosa de ficción, el relato hagiográfico se dio primero en verso (recuérdese las obras en cuaderna vía de Gonzalo de Berceo o las hagiografías en pareados del siglo XIII). A lo largo del siglo XIV estas hagiografías van a desarrollarse en prosa. Se inicia este proceso con los *Miraculos romançados* de Pedro Marín, obra en la que se relatan milagros de santo Domingo de Silos realizados de 1232 a 1287 por este monje del monasterio, en línea con las obras devocionales berceanas aunque en prosa. Estas hagiografías en prosa pueden ser colecciones hagiográficas o

hagiografías individuales. Estudiamos las primeras en este epígrafe y las segundas en el siguiente.

El florilegio o colección de hagiografías más conocido en la Edad Media fue el compuesto por Jacobo de la Vorágine (1230-1298) titulado *Legenda Sanctorum* y conocido como *Leyenda aurea (Leyenda dorada)*. Compuesto hacia 1260 su amplia difusión en latín es ya de por sí muy compleja. En castellano existieron dos grandes compilaciones que la crítica denomina A y B. En ambas, las vidas se reordenan y se mezclan con diversas hagiografías locales incluidas por los compiladores (como la *Istoria de san Alifonso)*. La compilación A se conserva en cuatro manuscritos (dos de la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial y dos de la Biblioteca Nacional de Madrid) y fue bautizada como *Gran flos sanctorum* por sus estudiosos. Los cuatro manuscritos están incompletos, aunque conocemos el contenido total de la colección por el índice conservado en el ms. BNM 780. La compilación se realizó a mitad del XIV con el objeto de aportar lecturas para las fiestas y liturgia de los santos incluidos en ella. La compilación B se conserva en seis manuscritos (dos de la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, uno de la Biblioteca Lázaro Galdiano, dos de la Biblioteca Menéndez Pelayo y uno de la Biblioteca Nacional de Madrid). Esta segunda compilación sigue con mayor libertad a su fuente que la compilación A.

Al pasar las traducciones de la *Leyenda aurea* a la imprenta a finales del siglo XV, la compilación A dio lugar al *Flos sanctorum* renacentista que tiene varias ediciones entre 1516 y 1580. La compilación B produjo dos ramas en el siglo XVI, según la amplitud del catálogo de santos, mayor en la rama B1 que en la B2. La rama B1 dio lugar a una temprana impresión entre 1472 y 1475 o 1480 titulada *Flos sanctorum con sus etimologías*, y la rama B2 generó un incunable incompleto (1493) y la *Leyenda de los santos* impresa por Juan de Burgos hacia 1499 o 1500. La *Leyenda de los santos* se divulgó en impresiones del siglo XVI. Contamos con al menos diez ediciones, desde la primera de Juan de Valera en 1520-1521, que unifican ambas ramas, B1 y B2, pues aunque siguen la impresión de B2 la adicionan con materiales de la primera impresión de B1.

El manuscrito 10252 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que perteneció al Marqués de Santillana, incluye una original *Ystoria de santos* (de la que se conserva la mitad de las obras incluidas en el índice). Sus vidas, en unos casos, derivan de la *Leyenda aurea* de forma independiente a las compilaciones A y B que la traducen; en otros, nada tienen que ver con ella, como los interesantes *Milagros de Santiago* que

derivan del *Codex Calixtinus*. Esta colección es muestra de la originalidad hagiográfica que debieron tener las colecciones castellanas.

En un manuscrito escurialense, el h-i-13, se conserva una miscelánea de vidas de santos y de historias caballerescas breves dirigidas a un público cortesano y caracterizadas temáticamente por resaltar la engañosa realidad humana y las formas complejas para lograr en ella la salvación. En las obras conservadas en el códice la ficción viene a corroborar las virtudes propuestas en las hagiografías que formalmente presentan cierto nivel de novelización. Ideológicamente pertenecen a un contexto molinista de principios del XIV. Las hagiografías incluidas son la *Estoria de Santa María Egipc*íaca, la *Vida de Santa María Magdalena,* la *Vida de Santa Marta* y la *Passio de Santa Catalina.*

En el siglo XV son escasas las colecciones hagiográficas que se compilan. Diego Rodríguez de Almela realiza una *Compilación de los Milagros de Santiago* hacia 1481. Aunque en la obra no faltan intenciones políticas y se realiza una crónica de las órdenes militares, al menos en sus dos primeras partes relata la leyenda compostelana del Apóstol y recoge un conjunto de milagros y prodigios en torno a su sepulcro. El manuscrito I-1424 de la Biblioteca Nacional de Madrid incluye una colección de *Miraglos de Nuestra Señora* atribuidos a un San Bernardo, Abad de Caravaca, que puede provenir de una colección del XIV. En su contenido sigue los relatos propios de las colecciones marianas conocidas (como las de Berceo o Alfonso X). Más interés, por su originalidad, tienen las tradiciones hagiográficas del monasterio de Guadalupe recogidas en sus *Historias del monasterio* desde principios del siglo XV y en sus colecciones de milagros de finales de la Edad Media.

B. Vidas de santos

En el siglo XIV contamos con diversas vidas de santos independientes que no forman parte de colecciones o de agrupaciones mayores.

Cronológicamente la primera de ellas es la leyenda de san Amaro, que no tiene relación con las tradiciones hagiográficas de las grandes compilaciones. Se conserva en dos versiones independientes: una portuguesa del siglo XIV y otra castellana del XV. En su contenido la obra narra la peregrinación del santo al paraíso terrenal (de clara influencia celta) y su visión alegórica.

El manuscrito 9247 de la Biblioteca Nacional de Madrid conserva dos hagiografías de la primera mitad del XIV, sin ninguna relación entre sí: la *Vida de san Alejo* y la *Pasión de Santa Pelagia*. Frente a la cultura cortesana mostrada en las hagiografías

del manuscrito escurialense h-i-13, en estas vidas hay una importante influencia de elementos populares posiblemente de naturaleza juglaresca.

Hacia mitad de siglo XIV hay que situar la *Vida de santo Domingo de Guzmán*. Es una hagiografía monacal que se escribe para la devoción de un monasterio femenino, traduciendo la *Legenda Sancti Dominici* de Hugo de Romans. Vinculada a la ceremonia de traslación del santo en 1369, contamos con una *Leyenda de Santo Tomás de Aquino.*

En el siglo XV se van a desarrollar las hagiografías de autor culto, frente al carácter anónimo de las hagiografías del XIV. Un paso intermedio lo encontramos en la *Vida de San Ildefonso* y la *Vida de San Isidoro* atribuidas con bastante fiabilidad a Alfonso Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera. Un ejemplo de renovación del género hagiográfico lo ofrece la tardía *Vida de San Juan de Sahagún* redactada por fray Juan de Sevilla en torno a 1504 como documento para que el Gran Capitán instigue en la corte pontificia su proceso de beatificación.

La imprenta va a ofrecer un modo de difusión de vidas de santos que no solo afectó al *Flos sanctorum*. La *Historia de san Vítores*, encargada por don Bernardino Fernández de Velasco, Condestable de Castilla, a Andrés Gutiérrez de Cerezo, se publica en 1487, mostrando un ejemplo de interés nobiliario en el desarrollo de un culto. En 1492 se imprime el *Floreto de Sant Francisco*, obra básica y fundamental en la difusión de la devoción franciscana de finales del XV. El *Libro llamado Infancia Salvatoris*, impreso en 1493, mezcla la vida de María y Jesús según los Evangelios canónicos y apócrifos (sobre todo en su hagiografía mariana). Juan de Robles publica en 1511 la *Vida y excelencias y milagros de Santa Ana y de la gloriosa nuestra Señora Santa María.*

4. LA PROSA DE FICCIÓN MEDIEVAL

4.1. Orígenes de la novela

A. Concepto de ficción en la Edad Media

Como vimos al comienzo de este capítulo, la prosa medieval se desarrolla inicialmente como narración de la realidad, como historia que guarda en la memoria de los hombres los hechos antiguos como lección para el presente. Por ello, inicialmente para el hombre medieval todo relato es historia. Este proceso de desarrollo de la narración se inicia en verso, de forma folclórica muy tempranamente (siglos XI y

XII de la épica francesa y castellana) y más tardíamente en formas cultas (en el siglo XII en Francia y en el XIII –poemas de clerecía- en Castilla). A lo largo del siglo XIII las narraciones en verso van siendo sustituidas paulatinamente por los más amplios relatos en prosa. En Castilla lo muestra la amplia labor historiográfica de Alfonso X y el declive de la narración en cuaderna vía en la segunda mitad del siglo XIII.

Una vez asentada la prosa narrativa surge en ella un progresivo proceso de ficcionalización en el que el relato se abre a la ficción, al tratamiento de una realidad que, aunque verosímil, se sabe y se reconoce como inexistente o fantasiosa en la realidad. Este proceso se abre en Castilla a finales del siglo XIII incorporando a las crónicas narraciones ficticias insertadas de naturaleza épica, adaptadas de la mitología clásica o tomadas del *roman* o relato caballeresco nacido en Francia en el siglo XII. Progresivamente estas narraciones ficticias pasan de ser insertadas en crónicas (mediante las prosificaciones de los cantares de gesta o la inserción de leyendas caballerescas o materiales mitológicos) a redactarse y transmitirse de forma independiente mediante traducciones y creaciones originales. En Castilla el primer relato ficticio original será el *Libro del caballero Zifar* a comienzos del siglo XIV.

En la Edad Media castellana se utilizaron diversas denominaciones para referirse a las formas de ficción. Los términos *exemplo y fazaña* se utilizaron como formas de denominar a formas narrativas insertas en obras didácticas (ejemplos) o crónicas (fazañas). Ambos téminos suponen una narración verosímil, aunque en el *exemplo* no se supone un carácter real, histórico, que se presupone en la *fazaña*. De tradición latina (presente en Quintiliano y en las *Etimologías* de san Isidoro) el término *fabla* (y sus derivados *fabilla* o *fabliella*) marca de manera explícita la naturaleza ficticia de lo que se relata. Por su parte *estoria* se utiliza para referirse a una narración, con independencia de que esta sea ficticia o histórica. Frente a ella *romance* y *cuento* se utilizan para nombrar relatos de ficción.

Especial atención merece en castellano el término *romance* por su evolución semántica a lo largo de la Edad Media. En un principio significa el idioma y de ahí pasa a significar por metonimia las obras escritas en ella. Según avanza el siglo XIII, la palabra se va especializando en narración recitada o leída, frente a la narración cantada de la épica o la *estoria* leída propia de las crónicas históricas. Con ello en el siglo XIV *romance* ya se ha especializado con el significado de narración ficticia de naturaleza artística, por lo que todavía sirve para referirse a obras en verso y en prosa. A lo largo del XV este significado de *romance* decae al ser sustituido por el significado de poema narrativo de tradición popular. Esta especialización de *romance* como

indicación de un tipo específico de poesía hace que la denominación de los géneros de ficción en prosa sea muy diversa, dominando en ella el término genérico de *libro* seguido del nombre del personaje o del tema narrado.

B. Desarrollo y etapas de la prosa de ficción

Varias son las causas del nacimiento de la narrativa de ficción en prosa, proceso estudiado por don Marcelino Menéndez Pelayo con el sugestivo título de orígenes de la novela. La primera de ellas será el desarrollo del amor cortés y los modelos caballerescos en las cortes castellanas impulsado inicialmente por la labor cultural de Alfonso X el sabio, estimulado posteriormente por la reforma molinista llevada a cabo tras él y difundido por la nueva cultura nobiliaria que se desarrolla a partir de la dinastía trastámara. Esta nueva cultura caballeresca cortesana da un estilo de comportamiento y un conjunto de valores que servirán de modelo versosímil para el desarrollo de la fabulación.

Por otro lado esta cultura ofrece nuevos ámbitos de ocio cultural que generan una demanda de obras de ficción. Se trata del desarrollo de la lectura de ocio en la corte, basada en la práctica de la lectura en voz alta (ya recomendada por Alfonso X en sus *Partidas*). De especial estímulo será la demanda de lectura femenina que, fuera de los círculos de formación de nobles, propicia un ocio cultural muy apropiado para la realización de lecturas devocionales y de relatos de aventura.

En los orígenes de la novela cabe advertir diferentes etapas que jalonan el desarrollo de la prosa de ficción en Castilla

1. Una *etapa inicial* (1225-1284), en la que se desarrolla la materia narrativa a lo largo del siglo XIII. En esta etapa se redactan los poemas narrativos en cuaderna vía o en pareados y se insertan materiales ficticios en las crónicas alfonsíes.
2. Una *etapa de traducciones* (1285-1269), en la que se trasladan obras narrativas francesas y de ficciones moralizantes realizadas bajo la reforma molinista iniciada en el reinado de Sancho IV. En este periodo se desarrolla la prosa de ficción exenta y se redacta la primera obra de ficción castellana original, el *Libro del caballero Zifar.*
3. Una *etapa de desarrollo de un nuevo modelo caballeresco* (1269-1490), en el que la nueva cultura nobiliaria asimila y reinterpreta las narraciones ficticias haciéndolas cauce y muestra de su ideología. De este periodo más que obras se conserva la difusión e influencia de las obras de ficción caballeresca en otros

géneros literarios y la reelaboración de la materia de ficción caballeresca tal y como se advertirá en la eclosión del género en la imprenta a finales del XV. En ella nacerá también un nuevo género narrativo, la novela sentimental, al transponerse al marco social las convenciones amorosas de la poesía cancioneril.

4. Una *etapa de aventura novelesca y de novela sentimental impresas* (1490-1517), en la que se da a la imprenta de forma renovada las obras caballerescas gestadas y reelaboradas en el periodo anterior y las nuevas novelas sentimentales. La década de 1490 inicia una amplia labor editorial que dará a luz una amplia producción narrativa, de la que destacan la publicación de *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro en 1492, modelo editorial de la novela sentimental, y la publicación de *Amadís de Gaula* en 1508, según la reelaboración que de su tradición medieval hace Garci Rodríguez de Montalvo, modelo de los libros de caballería.

C. Tipología de la narración ficticia medieval

Como cabe derivar del estudio de la terminología de la ficción medieval no es fácil clasificar las diversas formas de la ficción narrativa de la Edad Media, máxime cuando hay un conjunto de obras que están a caballo entre la realidad y la mera fábula. Si atendemos a su temática, se ha hecho tópico utilizar la división que realizó Jean Bodel a finales del siglo XII clasificando los ciclos literarios de su época como materia de Bretaña, sobre las aventuras del rey Arturo y sus caballeros (a los que pronto se unió la historia de Tristán e Iseo), materia de Roma, tomada de la antigüedad clásica, y la materia de Francia, que desarrolla las aventuras de Carlomagno y sus nobles. Bajo esta terminología en realidad se esconde una clasificación según las fuentes que originan los relatos que son artúricas (los *romans* franceses del ciclo de la *Vulgata* y la *Postvulgata*), historiográficas, y de épica francesa. A ellas hay que añadir ciertos relatos tomados de fuentes hagiográficas. Todas estas fuentes dan un conjunto de obras que inicialmente son traducciones con un progresivo grado de reelaboración original. La máxima originalidad se da en el ciclo hispánico formado por el *Caballero Zifar* y el *Amadís de Gaula*, relatos de tradición propia e independiente.

Junto a la variedad temática, encontramos una serie de diferentes estructuras en el relato exento. Unos relatos ficticios parten del mundo cronístico y se escriben desde el modelo propio de la historia, la crónica, aunque abriendo sus contenidos a la fabulación. Es el caso de la crónica novelizada o romance historiográfico. Otras narraciones utilizan un modelo narrativo original, articulado por el concepto de

aventura, que da pie a la narración de aventuras o romance en prosa (en toda la Romania se suele denominar *román*). En este último genéro, atendiendo en especial a su extensión impresa, cabe distinguir dos subgéneros diferentes: los libros de caballerías y las historias caballerescas breves.

Una vez configurado los géneros de ficción de la crónica novelizada y del romance en prosa a lo largo del siglo XIV, surge en el siglo XV otra nueva forma de narrar, la novela sentimental, que atenderemos en un apartado específico (& V.4.6).

D. Crónicas novelizadas

La crónica novelizada o romance historiográfico se caracteriza por el libre desarrollo de la historia de la que se parte recreada con un doble proceso actualizador. En primer lugar, el anacronismo cultural describe la vida de la Antigüedad con los modos cortesanos y políticos de la Edad Media. En segundo lugar, el amplio concepto de la verosimilitud medieval, abierto a las *mirabilia*, recrea la fuente historiográfica con leyendas y episodios cada vez más novelescos. En suma, el género cabe caracterizarlo por:

a. Una estructura de crónica;

b. un marco temporal flexible en el que se insertan diversos tipos de historias;

c. y una participación activa del autor que configura desde su ideología la realidad que relata.

El primer grupo de crónicas novelizadas hace referencia a la llamada materia de Troya (propia de la materia Roma o de la Antigüedad). Contamos con tres grupos textuales en el tratamiento en prosa de esta materia:

1. Prosificaciones del poema francés *Roman de Troie*. A este grupo se adscriben el prosimetrum de finales del siglo XIII *Historia Troyana Polimetrica* y la *Crónica troyana* traducción en prosa realizada en el reinado de Alfonso XI.
2. Traducciones de la *Historia Troyana* de Guido delle Colonne. Juan Fernández de Heredia ordena su traducción al aragonés. En 1443 la traduce al castellano Pedro de Chinchilla con el título de *Ystoria de Troya*.
3. La compilación de las *Sumas de historia troyana* mal atribuídas a Leomarte. En ellas se recrea la historia como un friso de caballeros del XIV. Cuenta con una refundición impresa con el título de *Crónica troyana* en 1490.

Junto a esta materia de Troya, la Antigüedad también generó otras materias novelables entre la que destaca la *Historia del rey Apolonio*, impresa en 1488.

El siglo XV verá culminar un proceso de novelización de la épica castellana que, frente a la épica francesa no generará historias caballerescas breves, sino que dará pie a crónicas novelizadas con una larga difusión impresa hasta el siglo XIX. Se trata de la *Crónica popular del Cid* (impresa en Sevilla en 1498), la *Crónica del famoso caballero Cid Ruy Díez Campeador* (Burgos, 1512) y la *Crónica del noble caballero el conde Fernán Gonzáles con la muerte de los siete infantes de Lara* (1511).

En línea con la novelización de la historia castellana, pero sin partir de una fuente épica, merece especial atención la obra de Pedro del Corral denominada *Crónica sarracina* (h. 1430). En ella recrea con extrema libertad desde la perspectiva caballeresca la leyenda de la pérdida de España y del inicio de su reconquista por don Pelayo. Gozó de gran éxito como muestran los trece manuscritos en los que se conserva y su publicación en 1499 (seguida de cinco nuevas ediciones en el XVI).

Por último, la crónica novelada también parece abrirse a la historia caballeresca del presente, como testimonia la redacción de *La doncella de Francia,* que relata la reciente historia de Juana de Arco. La obra se redactó para la lectura de Isabel I y se publicó en 1520 (aunque se da por cierta la existencia de un impreso anterior a 1504).

4.2. La narración de aventuras o *romance en prosa*

A. Constituyentes del género

El relato ficticio medieval de estructura narrativa no cronística, denominado román en las lenguas románicas, debería haberse denominado romance en castellano y así lo hizo hasta que contendió con el significado de género de la poesía tradicional popular que adquirió en el siglo XV. Con independencia de su extensión y sus fuentes, el relato de ficción medieval conforma un género histórico que denominaremos narración o relato de aventuras o, por extensión, libro de caballerías, cuyos constituyentes vamos a analizar.

La temática apropiada del relato de aventuras es la narración de una sucesión de hechos ficticios en un mundo caballeresco. Ello permite desarrollar los tópicos de la cortesía nobiliaria y moralización caballeresca propios del momento cronológico en los que se escriben o se reescriben estas historias. Con ello se difunden las formas corteses y la espiritualidad del estado nobiliario. Veamos un ejemplo en el *Amadís* refundido por Garci Rodríguez de Montalvo en el que la escena permite desarrollar

la ideología cortesana de la lealtad y la nobleza (los "buenos caballeros y malos") que se manifiesta en el comportamiento de los personajes:[54]

> Pues este dicho rey Garinter, seyendo en asaz crescida edad, por dar descanso a su ánimo algunas vezes a monte y a caça iva. Entre las cuales, saliendo un día desde una villa suya, que Alima se llamava, seyendo desviado de las armadas, y de los caçadores, andando por la floresta sus oras rezando, vio a su siniestra una brava batalla de un solo caballero,que con dos se combatía, él conosció los dos cavalleros que sus vasallos eran, que por ser muy sobervios y de malas maneras, y muy emparentados, muchos enojos dellos avía recibido. Mas aquél que con ellos se combatía no lo pudo conocer, y no se fiando, tanto en la bondad del uno que el miedo de los dos se quitasse, apartándose dellos la batalla mirava, en fin de la cual por mano de aquél los dos fueron vencidos y muertos. Esto fecho, el cavallero se vino contra el rey, y como solo lo viesse díxole:
>
> –Buen hombre, ¿qué tierra es ésta, que assí son los cavalleros andantes salteados?
>
> El rey le dixo:
>
> –No os maravilléis de esso, cavallero, que assí como en las otras tierras ay buenos cavalleros y malos, assí los ay en ésta, y estos que dezís no solamente a muchos han fecho grandes males y desaguisado, mas ahún al mismo rey su señor, sin que dellos justicia fazer pudiesse, por ser muy emparentados, han fecho enormes agravios y también por esta montaña tan espessa donde se acogían.

La trama de las novelas de aventura presentan una serie de motivos tópicos (el encuentro de caballeros, el duelo, la presentación en la corte, los galanteos, etc.) que hacen coexistir en su historia elementos épicos, de amor cortés y de moralización cristiana. Con ello el relato aporta casos ejemplares de comportamiento nobiliario que se premian o se castigan según respondan a comportamiento nobles o innobles, esto es, propios de la moral social cortesana o impropios de ella. Sírva de ejemplo nuevamente el *Amadís* para observar esta coexistencia

> Anduvo dos días sin aventura fallar, y el tercero día, a la hora de mediodía, llegó a vista de un muy hermoso castillo, que era de un cavallero que Galpano havía nombre, que era el más valiente y esforçado en armas que en todas aquellas partes se fallava, assí que mucho dudado y temido de todos era. Y junta su gran valentía con la fortaleza del castillo, tal costumbre mantenía aquel hombre muy sobervio devía

[54] Tomamos todos los textos del *Amadís* de la edición de Victoria Cirlot y José Enrique Ruiz Doménec, Barcelona, Planeta, 1991.

> mantener, siguiendo más el servicio del enemigo malo, que de aquel alto Señor que tan señalado entre todos los otros le hiziera, que era lo que agora oiréis. Las dueñas y donzellas que por allí passavan fazíalas subir al castillo, y haziendo dellas su voluntad por fuerça, havíanle de jurar que en tanto que él bivisse no tomassen otro amigo; y si lo no hazían, descaveçábalas. Y a los caballeros por el semejante, que se havían de combatir con dos hermanos suyos; y si era tal que los venciesse, se combatiessen con él. Y él era de tanta bondad en armas, que le no osavan en el campo atender. Y fazíales jurar que se llamassen "el vencido de Galpano", o les cortava las cabeças; y tomándoles cuanto traían se havían de ir a pie. Mas ya Dios enojado, que tan gran crueza tanto tiempo passasse, otorgó a la fortuna que procediendo contra él aquellos que en muchos tiempos con gran sobervia, con deleites demasiados tanto a su plazer y a pesar de todos sostenido havía, en pequeño espacio de tiempo tornado fuesse al contrario, pagando aquellos malos su maldad, y a los otros como ellos dando temeroso exemplo, con que se enmendassen, como agora vos será contado.

En el fragmento se observa un indigno comportamiento moral de quien en el terreno bélico es ejemplar caballero ("el más valiente y esforçado en armas que en todas aquellas partes se fallava"), pero que viola el código amoroso cortesano ("Las dueñas y donzellas que por allí passavan fazíalas subir al castillo, y haziendo dellas su voluntad por fuerça"). Ello permite la condena moral y la promesa de un relato que castigue su innoble comportamiento ("Más ya Dios enojado [...]pagando aquellos malos su maldad, y a los otros como ellos dando temeroso exemplo, con que se enmendassen, como agora vos será contado"). Con esta mezcla de elementos épicos, de amor cortés y de moralización cristiana la novela desarrolla en su temática un relato de aventuras en las que las virtudes caballerescas vencen al mal recomponiendo una sociedad nobliaria diseñada por Dios.

Como estructuras reconocibles en estos relatos destacan tres elementos: el marco exótico, la estructura itinerante en la que el caballero andante va mostrando sus virtudes mediante aventuras que salen a su encuentro, y el relato entrelazado guiado por la presencia explícita del narrador.

El marco exótico es necesario para permitir la verosimilitud de la aventura fantástica. Irónicamente jugará con ello Cervantes en *Don Quijote de la Mancha.* ¿Cómo caben aventuras inimaginadas en medio de un lugar tan conocido para un lector del siglo XVII? Miguel de Cervantes sabía que era imposible y por eso paródicamente lo realiza. Sin embargo, la novela de aventuras se localiza en lugares remotos y exóticos donde es posible lo inimaginado. Si releemos el comienzo del *Amadís* vemos que la

obra se inicia en "en la pequeña Bretaña" y se continúa en "una villa de Escocia que Antalia". Este exotismo permite enmarcar en el misterio y la fantasía las aventuras fantasiosas enmarcadas en bosques, castillos o islas mágicos. Este ambiente de lejanía (Bretaña, Gaula, Escocia, Dinamarca, etc.) refuerza su verosimilitud con una ambientación cortesana plenamente coetánea a la vivida por sus receptores. Con ello, en la aventura caballeresca se alternan los espacios abiertos (campos de batalla, mares, bosques, caminos, etc.) con espacios cerrados (castillos, palacios, salones cortesanos, etc.). En ellos alternarán las aventuras de riesgo y esfuerzo de los espacios abiertos y las aventuras cortesanas o sentimentales que se desarrollan en lugares cerrados como son las cortes o los locus amoenus. Esta alternancia de lugares también se corresponde con una alternancia en el código de conducta de los personajes. La corte, sus cámaras y sus huertos, por lo general los ambientes cerrados, exigen un código cortés en el que se muestran las virtudes sociales del caballero y su fidelidad de amores. Los espacios abiertos, por lo general, y el castillo, sus estancias y sus justas, en particular, exigen, por el contrario, un código nobiliario de comportamiento en el que el caballero muestra sus virtudes guerreras y su capacidad de gobierno.

Esta alternancia de marcos se corresponde con el carácter itinerante de las aventuras. En ellas el viaje propicia la peripecia que cambia el rumbo de la narración. Para ello, el camino permite el encuentro del protagonista con nuevos personajes que participan en la aventura. Por otra parte, la itinerancia favorece la verosimilitud de lo extraordinario. Así podemos observarlo en este breve fragmento en el que el viaje es el eje en el que se articula la vida y aventuras de Amadís:

> Y assí anduvo con la donzella fasta la noche, que halló un escudero en la carrera que le dixo:
>
> –Señor, ¿hazia dó is?
>
> –Voy por este camino –dixo él.
>
> –Verdad es –dixo el escudero–; mas si aposentar os queréis en poblado converná que lo dexéis, que de aquí gran pieça no se hallará sino una fortaleza que es de mi padre y allí se os hará todo servicio.
>
> La donzella le dixo que sería bien; y él se lo otorgó. El escudero los desvió del camino para los guiar, y esto hazía por una costumbre que avía aí adelante en un castillo por do el cavallero avía de ir; y quería ver lo que faría, que nunca viera combatir cavallero andante. Pues allí llegados aquella noche, fueron muy bien servidos. Mas el Donzel del Mar no dormía mucho, que lo más de la noche estuvo contemplando en su señora donde se partiera, y a la mañana armóse y fue su vía con su donzella y el escudero. Su huésped le dixo que le haría compañía hasta un

castillo que zvía adelante; assí anduvieron tres leguas; y vieron el castillo, que muy hermoso parescía, que estava sobre un río, y avía una puente levadiza y en cabo della una torre muy alta y hermosa. El Donzel del Mar preguntó al escudero si aquel río tenía otra passada sino por la puente. El dixo que no, que todos passavan por ella, –y nos por aí vamos passar.

–Pues vía adelante –dixo él.

La donzella passó y los escuderos después, y el Donzel del Mar al postre, e iva tan firmemente pensando en su señora que todo iva fuera de sí. Como la donzella entró tomáronla. vi. peones por el freno, armados de capellinas y coraças, y dixeron:

–Donzella, conviene que juréis, si no, sois muerta.

–¿Qué juraré?

–Juraréis de no hazer amor a tu amigo en ningún tiempo si no os promete que ajudará al rey Abiés contra el rey Perión.

La donzella dio boces diziendo que la querían matar. El Donzel del Mar fue allá, y dixo:

–Villanos malos, ¿quién os mandó poner mano en dueña ni donzella, endemás en ésta que va en mi guarda?

Y llegándose al mayor dellos le travó de la hacha, y dióle tal ferida con el cuento que lo batió en tierra; los otros començáronlo a ferir, mas él dio al uno tal golpe que lo hendió hasta los ojos e herió a otro en el ombro y cortóle hasta los huessos de los costados. Cuando los otros vieron estos dos muertos de tales golpes, no fueron seguros, y començaron a huir: y él tiró al uno el hacha, que bien media pierna le cortó, y dixo a la donzella:

–Id adelante, que mal ayan cuantos tienen por derecho que ningún villano ponga mano en dueña ni donzella.

Este carácter itinerante exige la presencia de un narrador que vaya ordenando el relato, muy a menudo alterado por la técnica del entrelazamiento narrativo que abandona la narración de los hechos del protagonista para narrar las aventuras de personajes secundarios o de antagonistas que están actuando en tiempo simultáneo al del héroe principal. Las intervenciones del narrador como guía de la narración son constantes en los relatos. Valgan unos ejemplos tópicos del *Amadís:*

- que así de uno como caballero y de ella como doncella en esta gran historia mucha mención se hace.
- Pues este dicho rey Garinter.
- Al comienzo ya se contó cómo el rey Perión dio a la reina Elisena.

– Pues así como oís quedó Galaor por vasallo del rey en tal hora que nunca por cosas que después vinieron entre Amadís y el rey dejó de lo ser, así como lo contaré más adelante. Y el rey se sentó cabe la reina y llamaron a Galaor que fuese ante ellos para le hablar. Amadís quedó con Agrajes, su cohermano. Oriana y Mabilia y Olinda estaban juntas aparte de las otras todas, porque eran más honradas y que más valían.

Muchas de estas intervenciones tópicas del narrador señalan la lectura en voz alta de estas obras:

– Pues aposentada Elisena allí donde oís, Pues estando en esta gran prisa que oís.
– Como ya lo habéis oído, Como ya oísteis, Perión estaba en su reino, que con el ermitaño se criaba, como ya oísteis.
– Como ahora os será contado.

No obstante, las de mayor interés estructural son las intervenciones del narrador señalando el entrelazado narrativo que relata mediante paralelismo temporal las aventuras de los distintos personajes:

– El autor aquí torna contar del rey Perión y de su amiga Elisena.
– El autor aquí deja de hablar del Doncel de Mar y toma a contar de don Galaor, que con el ermitaño se criaba, como ya oísteis.
– Aquí deja el autor de contar de esto porque en su lugar mención se hará de lo que este Galaor hizo, y torna a contar de lo que sucedió al Doncel del Mar después que del rey Perión y de la doncella de Dinamarca y del castillo del viejo se partió.
– Pues así como oís estaban estos dos amantes en aquella floresta con tal vida cual nunca a placer del uno y del otro dejaba fuera si la pudieran sin empacho y gran vergüenza sostener. Donde los dejaremos holgar y descansar y contaremos qué le avino a don Galaor en la demanda del rey.

El estilo característico de estos relatos se reconoce por la presencia de unos personajes con una identidad muy específica, los caballeros andantes y sus damas, y por la presencia de un mundo fantástico en sus tramas. Los personajes característicos del relato de aventuras son personajes de alta nobleza como los que protagonizan el *Amadís*: el rey Garinder, la infanta Elisena, el rey Perión, el cauallero Gandales, Grumen, el señor del Castillo, Oriana, Balais de Carsante, etc. Junto a ellos aparecen un elenco de personajes mágicos y enigmáticos que protegen a los protagonistas, como Urganda la desconocida, o son sus antagonistas, caso de Arcaláus el

encantador. Extraños ermitaños, imponentes gigantes como el jayán, enanos buenos y malos, etc., se cruzan a favor o en contra del caballero en sus múltiples aventuras. Es corriente, por otra parte, la agrupación de los personajes por parejas: Elisenda y su doncella Darioleta, Amadís y Gandarín, Amadís y Galaor, Oriana y la doncella de Dinamarca, etc.

Aunque la mayoría de los personajes son planos y sin evolución, el caballero andante protagonista del relato sí que muestra una evolución a lo largo del relato. Marca de esta evolución suele ser su nombre. En el caso de Amadís, pasará de ser Amadís sin tiempo a denominarse Doncel del mar para adquirir su auténtico nombre, Amadís de Gaula, cuando sean reconocidas sus virtudes y su auténtica naturaleza en el relato. Por ello, es tópico el origen oscuro del caballero protagonista, ya que el relato de sus aventuras se propone como construcción de su identidad social. Por ello, la trama de aventuras diseña un proceso de recuperación de la honra o la identidad: "dando gracias a Dios porque assi le hauia sacado de tantos peligros para en la fin le dar tanta honra y buena ventura".

La dama protagonista, con la que el caballero andante mantiene la subtrama amorosa, responde a los tópicos de la poesía cortés. En el caso del *Amadís*, refundido antes de su publicación en 1508, los tópicos son los propios de la poesía cancioneril, tal como podemos observar en Oriana:

> Amadís vio a su señora a la lumbre de las candelas, paresciéndole tanto de bien, que no ay persona que creyesse que tal fermosura en ninguna muger del mundo podría caber. Ella era vestida de unos paños de seda india, obrada de flores de oro muchas y espessas, y estava en cabellos, que los avía muy hermosos a maravilla y no los cubría sino con una guirnalda muy rica; y cuando Amadís assí la vio estremescióse todo con el gran plazer que en verla uvo; y el coraçón le saltaba mucho, que holgar no podía.

Junto a los personajes, el estilo del relato de aventuras se caracteriza por la presencia en su trama de lo maravilloso. Estas *mirabilia*, tan del gusto del imaginario medieval, suelen responder a tres naturalezas diferentes. La primera de ellas es la presencia de lo maravilloso cristiano a través de la providencia que avanza motivos de la acción (como la recuperación de los hijos perdidos) para dar continuidad al relato:

> –No toméis enojo –dixo el rey–, pues que a Dios plugo que destos dos hijos poco gozássemos, que yo espero en Él que tiempo verná que por alguna buena dicha algo dellos sabremos.

Otra presencia de lo maravilloso es la profecía que anuncia el triunfo caballeresco desde los valores del imaginario nobiliario:

> –Gran yerro faría en ello –dixo el hombre bueno–, y vos me terniades por ereje, si lo que en confessión se dixo, yo lo manifestasse; baste lo que os digo, que de amor verdadero y leal os ama, pero quiero que sepáis lo que una donzella al tiempo que a esta tierra venisteis me dixo, que me parescía muy sabia, y no lo puedo entender: Que de la Pequeña Bretaña saldrían dos dragones que ternían su señorío en Gaula, y sus coraçones en la Gran Bretaña, y de allí saldrían a comer las bestias de las otras tierras, y que contra unas serían muy bravos y feroces, y contra otras mansos y omildosos, como si uñas ni coraçones no tuviessen, y yo fue muy maravillado de lo oír. Pero no porque sepa la razón de ello.

Sin embargo, la presencia más característica de lo maravilloso en los relatos de aventuras medievales es la magia, especialmente en el motivo del encantamiento. Así aparece en un pasaje del *Amadís*:

> La mujer de Arcaláus, que tanto como su marido era sojuzgado a la crudeza y a la maldad, tanto lo era ella a la virtud y piedad y pesávale muy de coraçón de los que su marido hazía, y siempre en sus oraciones rogava a Dios que lo enmendasse, consolava la dueña cuanto podía, y estando así, entraron por la puerta del palacio dos donzellas y traían en las manos muchas candelas encendidas, y pusieron dellas a los cantos de la cámara donde Amadís yazía; las dueñas que allí eran no les pudieron hablar ni mudarse de donde estaban; y la una de las donzellas sacó un libro de una arqueta que so el sobaco traía y començó a leer por él; y respondíale una boz algunas vez;es y leyendo de esta guisa una pieça, al cabo respondiéronle muchas boces juntas dentro en la cámara, que más parescían de ciento, entonces vieron cómo salía por el suelo de la cámara rodando un libro como que viento lo levasse; y paró a los pies de la doncella; y ella lo tomó y partiólo en quattuor partes, y fuelas a quemar en los cantos de la cámara y donde las candelas ardían; y tornóse donde Amadís estaba, y tomándolo por la diestra mano le dixo:
>
> –Señor, levantadvos, que mucho yazéis cuitado.
>
> Amadís se levantó y dixo:
>
> –¡Santa María!, ¿qué fue esto que por poco fuera muerto?
>
> –Cierto, señor –dixo la donzella–, tal hombre como vos no devía assí morir, que ante querrá Dios que a vuestra mano morran otros que mejor lo merecen. Y tornáronse ambas las donzellas por donde vinieran sin más decir; Amadís preguntó por Arcaláus qué se ficiera; y Grindalaya le contó cómo fuera encantado y todo lo que Arcaláus dixera, y cómo era ido armado de sus armas y en su cavallo a la corte del rey Lisuarte a decir cómo le matara.

Esta presencia de la magia en el relato de aventuras tiene una función significativa fundamental ya que permite que el caballero andante dé muestras de su valentía y pruebe su excelencia de héroe en circunstancias extremas. De esta forma el progreso del héroe se demuestra mediante la marca de su carácter extraordinario.

B. El concepto de aventura

Aunque el concepto de aventura es ambiguo en la Edad Media y tanto sirve para indicar fabulosas invenciones como empresas reales, en el caso de los relatos de aventuras lo utilizamos con un significado narratológico preciso. En este contexto, la aventura se entiende como un conjunto de peripecias de hechos de armas con una subtrama de servicio de amores que sirven para la construcción de un personaje: el caballero andante. Tal como señala el diccionario, la peripecia es un "cambio repentino de situación debido a un accidente imprevisto que altera el estado de las cosas". Ya hemos señalado cómo el carácter itinerante del relato y sus cambios de marco servían para propiciar aventuras configuradas como peripecias, esto es, como cambios de situación que alteran el desarrollo narrativo. Observemos cómo se origina la peripecia en este fragmento de la *Estoria del Cavallero del Çisne*: [55]

> Habidas estas razones, aquel caballero Bandoval tomó los niños e mandolos llevar al desierto, e fue con ellos él llorando muy recio, porque le parescía grande crueldad en matar aquellos niños. Mas él no podía ál facer sino cumplir el mandado de su señor. E en este fecho andaba él engañado, e aunque no tenía él ninguna culpa; e desque fueron en el desierto con los niños él e los escuderos que los levaban con él, comenzólos a mirar, e pensando en el fecho que quería facer, e cómo no se podía desviar, dolióse mucho de ellos, tanto, que nopodía llegar al fecho para degollarlos; e catándolos muchas veces, veyéndolos tan fermosos e tan apuestos, hobo mayor lástima de los facer matar. Entonce consideró en sí que era mejor e mayor piedad dejarlos allí en el desierto a su ventura e a la voluntad de Dios que no matarlos e ensuciar sus manos e su alma; e aunque la mala costumbre lo mandase, los niños no habían fecho ninguna cosa por que debiesen morir, e sobre todo, que eran fijos de su señor, como lo sabía él muy bien, que toviera a su madre en guarda. E dejólos entonce allí en el desierto todos siete juntos; ca ellos no habían poder de se partir uno de otro, como aquellos que no sabían aún andar ni se podían levantar ni volver a ninguna parte, ni otra cosa facer sino estar llorando queditos; e allí do yacían no se parescía a otra cosa tanto como lechigada

[55] Texto tomado de la edición de la Biblioteca de Autores Españoles: *La gran conquista de Ultramar*, ed. Pascual de Gayangos, Madrid, Atlas, 1951.

de podencos, cuando nascen e yacen todos en su cama, envueltos unos con otros. E dejólos allí desta guisa e encomendólos a Dios, e fuese su carrera.

Como en los antiguos esquemas narrativos de la épica, la trama de la aventura caballeresca se inicia con una situación en la que se vulnera el honor social mediante la traición, amores secretos, etc. En este caso la ira de un padre, que se cree deshorado por el nacimiento de sus hijos, produce un abandono contra natura en el que su fiel servidor se apiada de ellos y los abandona a una suerte desastrada.

La peripecia inicial en seguida es alterada por una nueva peripecia en la que el resultado natural de la acción cambia gracias a la ayuda providencial que reciben los protagonistas:

E a cabo de días, acaésciose por ahí un ermitaño, que había nombre Gabriel, e era hombre de santa vida, e había en aquel desierto su ermita, en que moraba; e andando en esa montaña e veniendo por allí, hóbose de encontrar con aquellas criaturas; e cuando las vio maravillóse mucho, como aquel que nunca otra tal cosa viera en aquel lugar ni aun en otro; e comenzóse a santiguar mucho, pensando que eran pecados que le querían engañar; pero todavía íbalos catando, e llegóse más a ellos; e desque se les llegó bien cerca, puso la mano en ellos uno a uno, e entendió que eran cuerpos y cosa carnal, e parescióle que era fecho de Dios.; e entonce tomólos todos en su hábito, e comenzólos a llevar hacia aquella su ermita do él moraba; e en levándolos, comenzó la cierva a ir en pos dél, e él maravillóse mucho; e desque vio que le seguía la cierva e non se quería partir de su rastro, pensó que aquella cierva había criado aquellas criaturas fasta en aquel tiempo.

Según avance la acción serán diversos prodigios los que susciten diversas peripecias que van acercado a los héroes hacia la recuperación del honor inicial:

Dransot e Frongit, aquellos dos escuderos, por cumplir el mandato de su señora la Condesa, ca era muy fuerte dueña e muy brava, e habiánla gran miedo, echaron mano a los niños e comenzaron luego muy apriesa a quitarles los collares, por degollarlos luego e cumplir lo que les era mandado; mas tan apriesa no hobieron tirado los collares, que ellos muy más apriesa no fueron fechos cisnes, e saliéronseles por entre las manos; así que, tan solamente en uno de ellos no hubieron trabar, e volaron e fueronse apriesa por una finiestra que había en la cámara de la Condesa, do se paraba ella a solazarse cuando había gana, porque era aquella ventana de muy buena vista a todas partes. E cuando esto vieron Dransot e Frongit, pesóles mucho, no por los mozos, que así escapaban daquella muerte tan desaguisada, mas por razón que no cumplieran ellos aquello que les fuera mandado, con

> miedo de la Condesa, que era muy brava, como dicho es, e les faría algún mal; e pesóles desto a los escuderos, como decimos; más mucho más pesó a la Condesa, porque la su crueldad no se cumplía así como ella codiciaba. E ficiéronse muy maravillados la Condesa e los escuderos de tan gran milagro como aquel que aquella hora se ficiera ante sus ojos, veyéndolo ellos; e en esto entendieron que aquello no podría ser sino fecho de Dios; mas por todo eso la Condesa no era movida por aquella maravilla, e quería dar cabo a aquella mala obra, si pudiese, que había comenzado; lo uno por el gran mal que quería a su nuera; lo otro, porque se temía de los mozos, que si viviesen, que recibiría de ellos el galardón que debía, según aquello que ella contra ellos había comenzado e había fecho ya; e por esto obraba ella de tan de gana el fecho, como ya oísteis.

El ciclo de peripecias suele cerrarse por medio de la anagnórisis, esto es, el reconocimiento de la identidad o de la auténtica naturaleza del protagonista:

> e el ermitaño, como que lo no mostraba al mozo, maravillábase mucho de aquellos cisnes, que así venían a ellos tan seguros; e demás, que nunca en ningún tiempo tales aves viera en aquel lugar ni en aquella tierra; e pensaba entre sí qué podría ser aquello de aquellos cisnes, mas nunca en ello pudo caer; empero después lo supo, e él los mostró al conde Eustacio, su padre, según adelante oiredes; e por amor de aquellos cisnes, cada vez que salía para ir alguna parte, nunca por otro camino quería ir sino por allí, por amor de verlos e de los dar de comer; e cada vez que por allí pasaba, los cisnes salían luego a ellos a recibirlos fuera del lago; e el mozo asentábase luego cerca dellos, e dábales a comer, e curaba bien dellos de aquello que traía; e así los gobernaron un tiempo, fasta que vino de la hueste el conde Eustacio, su padre, con voluntad del Rey, su señor, ca mucho había caído en su saña, como habéis oído; e desque llegó a su tierra, supo las nuevas e supo la verdad por la virtud de Dios, que lo mostró, según lo contará la historia adelante.

La anagnórisis permite la recuperación del honor social perdido en la peripecia inicial al producirse el reconocimiento del héroe. Con ello se cierra la aventura, bien para terminar con el relato o bien para iniciar un nuevo ciclo de aventuras con similar estructura. Con ello se lograr articular el relato como la construcción de un personaje cuyo motivo principal es la recuperación de su linaje, esto es, de su ser y lugar dentro del sistema nobiliario de la sociedad medieval. Con ello se soluciona un conflicto narrativo, generalmente entre el amor y el honor (en el caso que nos ocupa el amor del padre a sus hijos enturbiado por la falsa acusación de ser hijos fruto de un adulterio) que logra restaurar el orden inicial perdido.

En este proceso de recuperación de la honra es generalmente muy importante la subtrama amorosa (que llegará a ser protagonista en algunas historias caballerescas de temática amorosa). Estas subtramas se desarrollan mediante los tópicos motivos del servicio de amores que en el caso del caballero andante conlleva el servicio personal a la dama asumiendo la realización de las empresas que ella demande. Frente a la poesía cancioneril y a las novelas sentimentales del XV en los relatos de aventuras el servicio de amores del caballero es correspondido en secreto por su dama hasta que puede ser confirmado públicamente mediante el matrimonio. Podemos observar el servicio de amores en un fragmento del *Amadís:*

> –Señora –dixo él–, es dél lo que vos quisiéredes, como aquél que es todo vuestro y por vos muere, y su alma padesce lo que nunca caballero.
>
> Y començó de llorar, y dixo:
>
> –Señora, él no passará vuestro mandado por mal ni por bien que le avenga, y por Dios, señora, aved dél merced, que la cuita que hasta aquí sufrió en el mundo no hay otro que la sufrir pudiesse; tanto, que muchas vezes esperé caérseme delante muerto haviendo ya el coraçón desfecho en lágrimas, y si él oviese ventura de vivir, passaría a ser el mejor cavallero que nunca armas traxo, y, por cierto, según las grandes cosas que por él desque fue cavallero, han passado a su honra, assí lo es agora; mas a él falleçió ventura cuando vos conosció, que morirá antes de su tiempo. Y cierto más le valiera morir en la mar, donde fue lançado, sin que sus parientes lo conoscieran, pues que le veen morir sin que socorrerle puedan.
>
> Y no fazia sino llorar, y dixo:
>
> –Señora, cruda será esta muerte de mi señor y se muchos dolerán dél si así, sin socorro alguno, padesciesse más de lo pasado.
>
> Oriana dixo llorando y apretando sus manos y sus dedos unos con otros:
>
> –¡Ay, amigo Gandalín, por Dios, cállate, no me digas ya más, que Dios sabe cómo me pesa, si crees tú lo que dizes!; que antes mataría yo mi coraçón y todo mi bien, y su muerte querría yo tan a duro como quien un día solo no biviría si él muriesse, y tú culpas a mí porque sabes la su cuita y no la mía, que si la supieses, más te dolerías de mí y no me culparías, pero no pueden las personas acorrer en lo que desean, antes aquéllo acaesce de ser más desviado, quedando en su lugar lo que les agravia y enoja, y assí viene a mí de tu señor, que sabe Dios si yo pudiesse con qué voluntad pornía remedio a sus grandes desseos y míos.
>
> Gandalín le dixo:
>
> –Fazed lo que devéis si lo amáis, que él os amaba sobre todas las cosas que hoy son amadas; y, señora, agora le mandad cómo faga.

C. Evolución del género

Existe una polémica en la crítica sobre el origen del género en Castilla. Proveniente la materia de narrativa de ficción de Francia, existe una polémica sobre el origen peninsular de las primeras traducciones discutiéndose si son castellanas o portuguesas, siendo la prioridad portuguesa la que cuenta con mayor apoyo.

Sea de origen portugués o castellano, las primeras manifestaciones de la ficción narrrativa se dan insertas en crónicas y mediante traducciones exentas de finales del siglo XIII y del siglo XIV que solo se han conservado parcialmente. A lo largo de este periodo se irán realizando narraciones de aventuras de la antigüedad clásica, de fuentes épicas francesas, de materia hagiográfica y de materia artúrica. La asimilación del ciclo artúrico propició el desarrollo desde principios del siglo XIV de las creaciones españolas del *Zifar* y del *Amadís*. La transmisión de estos textos es manuscrita y han llegado, por lo general, parcialmente hasta nosotros pues la mayor parte de las obras completas que se conservan se han difundido a través de la imprenta en versiones que representan un mayor o menor grado de reelaboración.

Precisamente la difusión impresa de las obras del género supondrá una reinterpretación cuyo mejor exponente será el *Amadís de Gaula* en 1508. La producción editorial parece utilizar este año como límite para mostrar dos tendencias de edición. En un primer momento, desde la imprenta se favorece la impresión de las historias caballerescas, género editorial que imprime todo tipo de materias narrativas de origen medieval que se caracterizan por su brevedad. Comparten con los libros de caballerías su estructura de relato de aventuras aunque su temática muy variada proviene de la materias épicas, hagiográficas o carolingias. Junto a esta producción, y el rescate de libros de caballería artúricos, a partir de 1508 dominará el modelo de libro de caballerías que tendrá en el *Amadís* de Montalvo su modelo y que generará dos ciclos de caballería, amadíses y palmerines, y permitirá la adaptación de otros libros de caballería de tradición carolingia (*Renaldos de Montalbán* –h. 1551–, *La Trapesonda* –1513– y *Guarino Mezquino* –1512) o de nuevos héroes que no tendrán sucesión (la traducción de *Tirante el Blanco* –1511– o el *Floriseo* del extremeño Fernando Bernal –1516).

4.3. Los libros de caballería artúricos

A. La materia de Bretaña en Portugal y Castilla

La materia de Bretaña o artúrica parte de la historia legendaria que redacta Geoffrey de Monmouth con el título de *Historia regum Britanniae* entre los años

1130 y 1136. En ella, utilizando la técnica del manuscrito encontrado, utiliza diversas leyendas sobre la historia antigua de Gran Bretaña, desde el asentamiento de Bruto de Troya, descendiente de Eneas, hasta la conquista normanda en el siglo VII. La obra fue reelaborada y adaptada al romance (anglo-normando) en el *Roman de Brut* por el poeta Bace hacia 1155.

Desde estas bases, será el poeta francés Chrétien de Troyes (h. 1150-h. 1183) quien desarrolle la ficción cortesana a través del desarrollo del roman en verso, otorgando a las leyendas británicas un nuevo sentido cristiano que le permite formular los tópicos de una naciente cultura caballeresca. Conservamos cinco de sus produciones: *Érec et Énide*, *Cligès*, *Lancelot ou le Chevalier de la charrette (Lancelot o el caballero de la carreta), Yvain ou le Chevalier au Lion (Ivain o el caballero del león), Perceval ou le Conte du Graal (Perceval o el Cuento del Grial)*. Robert de Borron hacia 1190 continúa el incabado *Perceval* de Chrétien de Troyes, crsitianizando su búsqueda de perfección personal, al vincular esta búsqueda con el Grial identificado con el cáliz de la Última Cena. De su obra se conserva el *Roman de l'Estoire dou Graal,* un *Merlin* fragmentario y la prosificación de su *Perceval* (*Didot-Perceval*).

El siglo XIII prosificará de manera cíclica los romances en verso anteriores dando lugar a tramas de aventuras y significados alegóricos cristianos que transforman la materia artúrica en una suerte de caballería espiritual. Se configuran así el ciclo de la *Vulgata* (entre 1215 y 1230) y de la *Post-Vulgata* (entre 1230 y 1240), reseñados por Fernando Gómez Redondo en los siguientes términos:

> [El nombre de Vulgata casa] a la perfección para definir el peculiar "pentateuco" de cinco libros con que la materia artúrica queda ya configurada entre 1215 y 1230: 1) la *Estorie du Graal [Historia del Grial]* revisa los orígenes del mágico objeto diseñado por Boron; 2) *Merlín* modela la corte que requiere el legendario Arturo para volver a existir; 3) *Lancelot [Lanzarote]*, con una desmedida longitud, posible inicio de este ciclo y modelador de sus continuaciones; 4) *Quête du Graal [Búsqueda del Grial],* que lleva de la investidura de Galaad al hallazgo del Grial, y la inevitable 5) *Morte d'Artur [Muerte de Arturo]*; en estos libros se verifica la sustitución de la caballería artúrica por una "caballería celeste" encarnada en este nuevo prototipo de héroe, Galaad, hijo de Lanzarote, cuyos valores se oponen radicalmente al modelo de vida significado por su padre (lo que luego se volverá a repetir en el caso de Amadís y Esplandián). [...]
>
> Esta trama argumental pocas modificaciones puede sufrir ya, configurados, como han quedado, los orígenes del Grial y la destrucción de una sociedad caballeresca cimentada sobre valores contrarios a los religiosos. A pesar de ello,

> puede haber supresiones o amplificaciones de motivos temáticos, en busca de una organización textual que resultara más efectiva. En buena parte, ésta es la razón que recomienda eliminar la mayoría de las aventuras destinadas a glorificar la figura del "terrenal", pero perfecto, Lanzarote. La mutilación de sus proezas es casi absoluta en el siguiente ciclo prosificado de la materia artúrica, conocido con el nombre de *Post-Vulgata*, o *Pseudo-Borón* (su nombre figura al frente de los códices que albergan los fragmentos de estas historias) o *Roman dou Graal,* redactado entre 1230 y 1240; la nueva distribución de materiales conforma una trilogía (muy similar a la de R. Boron, así que no es de extrañar la atribución anterior) que conecta, de modo más lógico las unidades argumentales: 1) una *Estoire el Saint Graal*, 2) un *Merlin*, al que se incorpora una *Suite de Merlin* [*Continuación de Merlín]*, y 3) la *Queste* (el libro fundamental), rematada con una muy reducida *Mort Artur*. La circularidad religiosa, perfilada con esta estructura, atrapa en su interior los componentes negativos de la corte artúrica (claro es, los creados por Merlín) y los supera, eliminándolos. (Gómez Redondo 1998-2007: II 1477-1478)

Esta materia artúrica penetró en España inicialmente a través de los trovadores que la difunden en las referencias de sus poemas en los siglos XII y XIII. Desde 1200 también hay referencias a la materia artúrica en la historiografía, inicialmente en la latina, y en castellano a partir de las obras históricas de Alfonso X. También se cuenta con traducciones portuguesas desde 1250. Con ello, Portugal, por la vía de las traducciones, Aragón, en el repertorio de sus trovadores y en diversas traduciones catalanas, y Castilla, en sus obras historiográficas, serán las vías de penetración de la materia artúrica a lo largo del siglo XIII.

Cronológicamente podemos trazar un breve proceso de penetración en Castilla que comenzaría con las primeras noticias historiográficas hacia 1200, una segunda etapa de traducciones a partir de 1250, en un primer lugar portuguesas y a finales de siglo castellanas, y la asimilación del ciclo y la redacción de obras originales castellanas a partir de 1300, siendo *el Libro del caballero Zifar* su primer testimonio.

B. Principales testimonios conservados

El ciclo artúrico en Castilla se ha conservado en dos fases testimoniales diferentes. Contamos con un conjunto de fragmentos de textos artúricos de los siglos XIII y XIV, incompletos y muy parciales. Estos fragmentos se corresponden en ocasiones con libros impresos a finales del XV o principios del XVI con desarrollos textuales a menudo diferentes a los documentados en la transmisión manuscrita, pero que

testimonian la existencia de traducciones y reelaboraciones de la matertia artúrica durante toda la Edad Media.

Del ciclo de la Vulgata solo contamos con un fragmento del *Lançarote castellano* transmitido en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid del siglo XVI aunque traslada una copia de 1414 vinculada a su vez a un manuscrito del XIV.

Más testimonios conservamos del ciclo de la Post-Vulgata, aunque sus manuscritos son del siglo XV. Sin embargo, tenemos noticias de la existencia de una traducción completa del ciclo realizada por Juan Vivas hacia 1291, posiblemente en gallego-portugués. En un códice de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (ms. 1877) Petrus Ortiz copia una miscelánea en la que incluye una antología de textos narrativos en castellano que testimonia la existencia de un *Libro de Josep de Abarimatia* (denominación penínsular de la *Historia del Grial*), una *Estoria de Merlin,* y un *Lançarote* (derivado de la *Queste o Búsqueda del Grial*). Se completan los testimonios de la Post-Vulgata con dos impresos con dos redacciones diferentes. El primero de ellos, el *Baladro de Merlín* se publicó en Burgos en 1498 y en Sevilla en 1535, aunque responde a planteamientos ideológicos de principios del XIV. El segundo, titulado la *Demanda del santo Grial*, publicado en Toledo en 1515 y en Sevilla en 1535,es testimonio directo de una tradición textual que arranca de 1291 con la traducción de Juan Vivas.

Junto a estos testimonios artúricos, hemos de tener en cuenta los referidos al ciclo de Tristán, pues pronto la leyenda de Tristán e Iseo, paradigma de amores imposibles, se unió a la materia de Bretaña y se configuró en su forma canónica en la versión francesa del *Roman de Tristan en prose* del siglo XIII. En ella se incorpora la leyenda al ciclo de la Post-Vulgata por lo que Tristán se convierte en uno de los buscadores del santo Grial y se mezcla con los personajes artúricos. En la Península contamos con derivaciones gallego-portuguesas y catalanas del *Tristan en prose*. En el ámbito lingüístico castellano (o de dialectos asimilados por él), contamos con el *Cuento de Tristán de Leonís*, versión aragonesa del siglo XIV carente de principio y final, y con fragmentos de un *Tristán castellano* en el siglo XV que debió contar con más de 250 folios de extensión Los impresos con los que contamos en el siglo XVI permiten completar la historia del *Cuento* ya que siguen en líneas generales su contenido. Las versiones impresas tienen el título de *Tristán de Leonís* y se publicaron en Valladolid (1501) y Sevilla (1511, 1520, 1525, 1528 y 1533). En una última edición (Sevilla, 1534) se amplia la versión medieval.

4.4. Las historias caballerescas breves

A. Caracterización de un género editorial

La difusión de las narraciones de aventuras mediante la imprenta a finales del siglo XV creó una división editorial que terminó configurando en los receptores una división genérica entre los libros de caballería, cuyos modelos fueron los relatos artúricos, y las historias caballerescas breves. Fernando Gómez Redondo caracteriza así ambos subgéneros de la ficción de aventuras:

> El rótulo de "libros de caballerías" designará a las obras impresas tras la publicación del *Amadís* en 1508; su envergadura editorial, su formato en folio, el entrelazamiento de múltiples secuencias narrativas y el valor que se le confiere a la aventura como desarrollo argumental constituyen sus rasgos más destacados. (Gómez Redondo 2012: 1678)
>
> ***
>
> Las "historias caballerescas" que cabe considerar herederas, tanto en forma como a veces en contenido, de los esquemas de los *romances* de materia carolingia; se trata de textos breves, fácilmente encauzables en una o dos sesiones de lectura, con tramas en que se combinan a partes iguales motivos bélicos, folclóricos y maravillosos; algunas de estas historias pueden calificarse de alegorías político-sentimentales, pensadas como una lectura en clave sobre acontecimientos recientes que afectan a los mismos receptores de estos opúsculos. (Gómez Redondo 2012: 1677)

De esta caracterización se advierte que, aunque de una temática muy variada (carolingia, hagiográfica, de la antigüedad clásica, etc.) las historias caballerescas nacen del proceso de novelización de los cantares de gesta franceses, por lo que este será su modelo de género, exportado a nuevas fuentes y temas. En ellas, al igual que en los libros de caballerías cuyo modelo serán los relatos artúricos, domina el mundo caballeresco en su ideología y ambientación y la trama de aventuras en su desarrollo argumental.

En su difusión cabe advertir dos etapas. La primera, desarrollada en el siglo XIV, ofrece un conjunto de relatos o *romances en prosa* de los que contamos con huellas textuales o, en ocasiones, con textos íntegros de transmisión manuscrita. La segunda etapa, a finales del siglo XV, transmite a través de la imprenta algunos de los textos del XIV, con mayor o menor grado de reelaboración, y nuevos textos generados desde el nuevo mundo caballeresco propiciado por los Reyes Católicos.

B. Los *romances* en prosa anteriores a la imprenta

Como modelo del género, los primeros romances en prosa con los que contamos son los de *materia carolingia*. Las materia carolingia parte de la historia legendaria del Pseudo-Turpin *Historia Karoli Magni et Rotholandi*. En ella se utilizaron materiales de diversos cantares de gesta con el fin de promocionar las peregrinaciones a Santiago. La obra se incluyó en la cuarta parte del *Codex Calixtinus* por lo que gozó de una amplia aceptación y sanción social. Su redacción debió realizarse desde una primera versión en 1050 a una segunda versión definitiva en el reinado de Alfonso VII (1126-1157). A esta materia hay que añadirle las múltiples versiones de diversos cantares de gesta franceses que se introducen en Castilla a través de versiones historiográficas muy mezcladas con tradiciones locales. De este ámbito nacen los romances en prosa conocidos en la Castilla del siglo XIV.

De esta materia contamos con tres romances en prosa documentados en fuentes cronísticas:

– *Flores y Blancaflor*, basada en un poema francés del siglo XII, relata la historia del amor de dos personajes que han de vencer diversos obstáculos hasta poder unirse y culminar sus amores. En España se utiliza la historia amorosa para relatar el nacimiento de la madre de Carlomago, con lo que Flores y Blancaflor pasan a ser los abuelos del emperador y la historia se carga de significados linajísticos. Hay testimonios cronísticos del siglo XIV y una versión impresa de 1512 en la que se atenúa la vinculación con Carlomagno para volver a destacar la aventura amorosa inicial.

– *Berta la de los grandes pies*. Contamos con este relato sobre la madre de Carlomagno, adaptado de un cantar de gesta francés, en testimonios cronísticos del siglo XIV, entre los que destaca su inclusión en la *Gran Conquista de Ultramar* y en la *Crónica fragmentaria.*

– *Mainete*. Este romance en prosa inserto en la *Gran Conquista de Ultramar* y en la *Crónica fragmentaria* mantiene el esquema del primitivo cantar de gesta sobre la legendaria juventud de Carlomagno en España aunque ha perdido la ideología antifrancesa de su fuente épica.

Junto a los romances en prosa carolingios documentados por las crónicas se han conservados cinco obras completas manuscritas en el códice del Monasterio del Escorial h-i-13, que también contenía cuatro hagiografías destinadas a un público cortesano. En este caso la ficción sirve para mostrar ejemplos morales de

comportamientos nobiliarios mediante narraciones caballeresco-hagiográficas. Estas obras de clara ideología molinista responden a un esquema narrativo de tres secuencias fijas: 1) Los protagonistas pierden su estado de honra inicial por difamación o por prueba; 2) por ello, afrontan diversas adversidades que han de vencer; 3) gracias a su victoria, se recupera la honra inicial con una nueva vida social o mediante su santificación.

Estas son las obras conservadas:

– *Cuento del emperador Carlos Maynes e de la emperatriz Sevilla*. Basado en un cantar francés la *Chanson de la reine Sebile*, la auténtica protagonista es la reina Sevilla, mujer de Carlomagno, difamada y restaurada en su honor. La obra fue impresa de 1498 o 1500 a 1623 gozando de una amplia difusión en el Siglo de Oro.
– *El Cavallero Plaçidas*. La obra traduce la francesa *Vie de Saint Eustace* en prosa. Pretende ofrecer un conjunto de valores religiosos a la nobleza castellana mostrando cómo Plácidas, caballero romano, termina abandonándolo todo para convertirse en san Eustaquio.
– *Estoria del rrey Guillelme*. Muestra cómo el rey de Inglaterra pierde su posición social y la recupera gracias a la humildad cristiana. Su fuente pudo ser el poema *Guillaume d'Angleterre* atribuido a Chrétien de Troyes.
– El *Cuento de una santa Emperatrís*. En su relato la intercesión mariana, propia de las colecciones de milagros, le hará recuperar el honor perdido. Su fuente es un milagro de Gautier de Coincy.
– *Otas de Roma*. La obra desarrolla el tema reiterado en los romances en prosa castellanos de la reina difamada por familiares o cortesanos que ha de sufrir diversas persecuciones hasta que demuestra su inocencia y le son restituidos su honor y virtud. La narración se basa en el poema francés *Chanson de Florence.*

Por último, cabe reseñar un romance en prosa del XIV del que solo contamos con testimonios impresos de finales del XV. Es la *Historia de Enrique fi de Oliva*. El protagonista es sobrino de Carlomagno, al ser hijo de su hermana Oliva. Proviene del cantar de gesta francés *Doon de la Roche*. Se ha perdido la versión orginal del siglo XIV del romance en prosa (aunque hay referencia a su existencia en varios poemas del XIV y el XV) por lo que solo contamos con sus dos testimonios impresos, el más antiguo en Sevilla en 1498.

C. Historias caballerescas impresas

El éxito y la naturaleza de las historias caballerescas impresas en el reinado de los Reyes Católicos lo explica Fernando Gómez Redondo en los siguientes términos:

> su éxito [está vinculado] al auge que adquiere la imprenta en el reinado de los Católicos, ya que muchos de los títulos que se publican en ese período son importados a la Península, incluidas las series originales de grabados, por los primeros impresores; el rótulo de "historias caballerescas" permite acoger en él a todo tipo de productos con tal de que sean breves, se enraícen en las materias narrativas medievales y posean una difusión editorial dilatada en el tiempo. (Gómez Redondo 2012: 2222)

Del conjunto de historias impresas, destacamos las siguientes:

– *Libro del rey Calamor*, referido ya en un catálogo de 1435, aunque impreso en 1509. Su trama narrativa es original sin que sea la traducción de una obra foránea. Su creación puede estar ligada a la literatura contraria a don Álvaro de Luna.

– *Oliveros de Castilla*. Impresa en 1499, la obra es de origen borgoñón. Su presencia en Castilla se debe al enlace entre la infanta Juana la Loca y Felipe el Hermoso.

– *Libro del conde Partinuplés* (1499). Obra de clara trama amorosa con una importante presencia de la magia, adapta con una original selección y castellanización el *Partonopeus de Bois* francés.

– *Roberto el Diablo* (1509), adapta la anónima obra francesa *La vie du terrible Robert le Diable*, mezclando en su relato de aventuras el esquema propio de los romances en prosa de materia hagiográfica. Por ello, el protagonista, hijo del Diablo, termina siendo un siervo de Dios.

– *Paris y Viana*. Es la última de las historias caballerescas impresa en 1524, aunque ya la menciona Francisco Imperial antes de 1409. En su compleja trama se analiza la relación entre amor y caballería con el fin de ofrecer un ejemplo moral y cristiano del amor cortesano.

4.5. Libros de caballería hispánicos

A. Libro del caballero Zifar

El *Libro del caballero* Zifar se nos ha transmitido mediante dos códices y un impreso. El ms. 11.309 de la Biblioteca Nacional de España en Madrid, códice *M*., es una copia del siglo XV. El códice P es el MS espagnol 36 de la Biblioteca Nacional

de Francia en París; se trata de una copia rica, con 242 ilustraciones, preparada para Enrique IV hacia 1464. Tomando un manuscrtio diferente se preparó la edición de Sevilla de 1512, que la crítica denomina códice *S*.

Esta compleja transmisión esconde una compleja composición que Fernando Gómez Redondo sintetiza en estos términos:

> […] es el libro que define el pensamiento cortesano de doña María de Molina, tal como fue construido junto a Sancho IV (1291-1295), extendido con Fernando IV (hasta 1312) y mantenido durante la minoridad de Alfonso XI. El *Zifar* se fraguó a lo largo de estos tres periodos históricos; no es una obra surgida de un solo impulso de redacción; va dando respuestas a los problemas derivados de los cambios que sufren sus públicos. De este modo, se ha reconocido en el *Zifar* tres amplificaciones: A) la *Estoria* de Zifar y de Grima (historia de un linaje), los prólogos (ideología molinista) y los *Castigos* del rey Mentón (regimiento de príncipes) servirían a la minoridad de Fernando IV (1295-1301); B) la *Estoria* de Garfín y de Roboán (defensa de un linaje y discurso sobre la lealtad y la traición) se ajusta al reinado de Fernando IV (1301-1312); C) la *Estoria* de Roboán (afirmación de un linaje frente a la aristocracia) atiende a la minoridad de Alfonso XI. (Gómez Redondo 1998-2007: IV 3913-3914)

Este proceso de composición concuerda con los datos internos de la obra en la que se hace mención en el prólogo a un viaje a Roma y al traslado de los restos del cardenal García Gudiel realizado en 1303. Por otra parte, sabemos que la obra ya estaba acabada antes de 1350 pues se hace mención de ella en la *Glosa al regimiento de príncipes* de Juan García de Castrojeríz), Este proceso también explica el problema de la interpolación de 1321 que llevaba a la crítica a suponer, al menos, dos redacciones entre 1303 y 1310 la primera y entre 1321 y 1350 la segunda. Su autoría es anónima, aunque puede seguirse defendiendo la posible participación en alguna de sus amplificaciones de Ferrán Martínez, Arcediano de Madrid, y mencionado con evidente protagonismo en el prólogo.

Aunque el relato del *Zifar* es original, en él se advierte la utilización de la *Vida de san Eustaquio* (en el proceso evolutivo del personaje como caballero de Dios), de la literatura artúrica (en episodios como la historia del caballero atrevido o la historia de las Islas Dotadas) y de la literatura sapiencial (en los exempla insertados y en los *Castigos del rey de Menton* que utilizan la compilación *Flores de Filosofía*).

La estructura de la narración en la versión conservada tiene dos Prólogos y cuatro partes narrativas. La I y II partes, «El caballero de Dios» y «El rey de Mentón» desarrollan una historia de separación y encuentro de Zifar con su familia (su mujer Grima y sus hijos Garfín y Roboán). La III Parte, «Castigos del rey de Mentón»,

desarrolla los consejos que Zifar –ya rey de Mentón– da a sus hijos Garfín y Roboán. La IV Parte relata la historia de Roboán, hijo de Zifar, desde que abandona el reino de Mentón hasta que consigue ser coronado emperador de Tígrida, con lo que repite el modelo de su padre.

El significado de la obra, de clara ideología molinista, muestra los valores cortesanos propios de un noble cristiano quien construye un linaje que se historia (con Zifar y Grima), se defiende (con sus hijos Garfín y Roboán) y se afirma (con el nuevo reinado de Roboán). Además de en el relato la ideología molinista se desarrolla en los dos Prólogos y en el regimiento de príncipes que se incluye como *Castigos del rey Mentón*.

En el *Libro del caballero* Zifar la moralización y aventura se articulan de forma idisoluble a lo largo de la obra. Así se propone desde su inicio:[56]

> Ca entre todos los bienes que Dios quiso dar al ome e entre todas las otras çiençias que aprende, la candela que a todas estas alunbra, seso natural es. Ca ninguna çiençia que ome aprenda non puede ser alunbrada ni endresçada sin buen seso natural. E comoquier que la çiençia sepa ome de coraçón e la reze, sin buen seso natural non la puede ome bien aprender. E aunque la entienda, menguado el buen seso natural, non puede obrar de ella ni usar así como conviene a la çiençia, de qualquier parte que sea. Onde a quien Dios quiso buen seso dar, puede començar e acabar buenas obras e onestas a serviçio de Dios e aprovechamiento de aquellos que las oyeren e buen prez de sí mismo. E pero que la obra sea muy luenga e de trabajo, no deve desesperar de lo non poder acabar por ningunos enbargos que le acaescan; ca aquel Dios verdadero e mantenedor de todas las cosas, el qual ome de buen seso natural antepuso en la su obra, á le dar çima aquella que le conviene, así como acontesçió a un cavallero de las Indias, do andido predicando sant Bartolomé Apóstol, después de la muerte de nuestro salvador Ihesu Christo, el qual cavallero ovo nonbre Zifar de bautismo; e después ovo nombre el Caballero de Dios, porque se tovo él sienpre con Dios e Dios con él en todos los fechos, así como adelante oiredes, podredes ver e entendredes por las sus obras. E por ende es dicho este Libro del Cavallero de Dios. El qual cavallero era conplido de buen seso natural e de esforçar, de justiçia e de buen consejo e de buena verdat, comoquier que la fortuna era contra él en lo traer a pobredat; pero que nunca desesperó de la merçed de Dios, teniendo que Él le podría mudar aquella fortuna fuerte en mejor, así como lo fizo segunt agora oiredes.

Con ello su autético título hace justicia a la intención de su autor y a la ideología molinista que lo sustenta: *El libro del caballero de Dios.*

---

56 Citamos por la edición de J. González Muela, Madrid, Castalia, 1990.

B. Amadís de Gaula

Antonio Rodríguez Moñino dio cuenta en 1955 de la aparición de un breve fragmento del *Amadís* (cuatro fragmentos del Libro III) del siglo XIV que venían a completar la transmisión de la obra solo conocida por la refundición de Garci Rodríguez de Montalvo publicada en 1508 en cuatro libros. Su complejo proceso de creación lo resume Fernando Gómez Redondo:

> También el *Amadís*, para ser creado, requiere del entramado de la materia artúrica; siempre, la ficción, para construirse, necesita asumir la verosimilitud prendida en otras ficciones. Al igual que el *Zifar*, el *Amadís*, en su transmisión, va a sufrir severas "enmiendas" textuales, como lo testimonia la practicada por el infante don Alfonso de Portugal, glosada con amplitud por Montalvo; con ella se puede asegurar la existencia, al menos, de tres estadios de redacción. Un primer *Amadís* sería operativo en el contexto de Alfonso XI; surge, como la *Estoria del infante Roboán*, de la asimilación de la materia artúrica; estaría formado por dos libros y analizaría las asechanzas que se ciernen contra la identidad caballeresca, explorada la relación entre amor y caballería. El segundo *Amadís*, de cuño trastámara y con tres libros, se abre a otros problemas: las guerras civiles, la afirmación de la aristocracia, el cisma religioso, las derrotas sufridas ante los portugueses. El tercer *Amadís* se formaría a partir de 1454 y atendería a los desórdenes de la época enriqueña, acogiendo los nuevos valores de la España de los Católicos; contaría con cuatro libros, más el quinto añadido por Garci Rodríguez de Montalvo [o *Sergas de Espladian*]; este regidor medienés "enmienda" el final de la versión trastámara, librando a Amadís de la muerte. (Gómez Redondo 1998-2007: IV 3916)

En este proceso creativo la historia del XIV básicamente amorosa de Amadís y Oriana, terminada trágicamente con la muerte de Amadís a manos de su hijo Espladián (que no lo reconoce) y el suicidio de Oriana, se transforma para dar paso a una historia amorosa a finales del XV en la que el servicio de amores termina en el matrimonio cristiano de Amadís y Oriana; Amadís, pese a su enfrentamiento con el rey Lisuarde, se configura como modelo de vasallo ejemplar; y la obra va creciendo en pasajes moralizantes, especialmente en el tratamiento de Espladián, el hijo de Amadís.

En su estructura narrativa el *Amadís* responde al modelo artúrico, especialmente basado en Lancelot. Su origen desconocido le lleva a ir construyendo su personalidad social a lo largo del relato mediante abundantes aventuras de prueba y un fiel servicio de amores. La unidad del relato se mantiene gracias a la utilización de varias técnicas

narrativas. La primera de ellas es la sucesión de series narrativas de clímax-anticlímax en las que un conflicto inicial (clímax) se resuelve (anticlímax) para dar pie a un nuevo conflicto (clímax). La segunda es el contraste entre episodios de unión de los personajes, en lugares como la corte o la reunión de caballeros, y episodios de dispersión, como son las aventuras de caballeros solitarios en campo abierto. En tercer término, ya que el relato se atomiza en un conjunto de aventuras protagonizadas por diversos caballeros, se produce una jerarquización de aventuras según la importancia del caballero haciendo que se dé más extensión a unas que a otras. En este sentido Amadís ocupa el primer lugar en la jerarquía narrativa. Por último, la narración recurre muy a menudo al entrelazamiento relatando aventuras paralelas introducidas mediante la explícita guía del narrador.

Es difícil precisar la cronología de las *Sergas de Esplandián*, obra original de Garci Rodríguez de Montalvo, en línea con sus labor refundidora del *Amadís* medieval que se pudo añadir como quinto libro del *Amadís* en una perdida edición de 1510. Sin embargo, la crítica conjetura que el ciclo narrativo ya conjunto del *Amadís* y las *Sergas* debía estar preparado a fines del XV, ya que Montalvo muere antes de 1505. De hecho, la crítica viene considerando la posibilidad de dos ediciones perdidas del *Amadís*, acompañado de las *Sergas*, anteriores a 1508 (una de ellas de 1496).

En las *Sergas* Espladián se presenta como nuevo modelo de caballero cristiano en santa guerra contra los infieles. Por ello, la magia se pone al servicio del cristianismo y el amor pasa a ser un componente secundario. La obra propone así como centro de su significado a un caballero mancebo de virtudes cristianas y caballerescas adecuado para impulsar la guerra contra moros. Este significado original de las *Sergas* concuerda con las modificaciones que las versiones medievales de los cuatro libros del *Amadís* tienen en la versión impresa refundida por Montalvo. Esta concordancia hace proponer a la crítica que la refundición, aunque quizás se iniciase hacia 1479-1480, debió realizarse en su mayor parte de 1492 a 1497, años de profundas exaltación patrótica tras la conquista de Granada que se corresponde con la nueva ideología adoptada por las versiones medievales del *Amadís* en la refundición.

El éxito del *Amadís* fue inmediato. En 1510, se publica el VI libro con el título de *Florisando* obra de Ruy Paez de Ribera, relatando las aventuras de este sobrino de Amadís. La obra revisa la moralidad del *Amadís* original, propone un nuevo modelo de héroe virtuoso y rige la trama según el sentido de la justicia divina. Feliciano de Silva recupera en sus continuaciones el espíritu del *Amadís* original. Por ello en su *Lisuarte de Grecia* (1514), VII libro del ciclo, continúa con el linaje directo de

Amadís, relatando las aventuras del hijo de Espladián y nieto del héroe original. En sus novelas prima la aventura sobre los elementos ideológicos presentes en el mundo caballeresco de Montalvo, poblándose sus novelas de episodios fantásticos y tramas intrincadas. Continúa la saga de Amadís con sus obras *Amadís de Grecia* (1530), IX libro que relata las aventuras del hijo de Lisuarte; *Florisel de Niquea* (1532), X libro que relata las aventuras de los hijos de Amadís de Grecia; y *Rogel de Grecia* (1535), XI libro sobre el hijo de Florisel de Niquea. Por su parte, Juan Díaz había publicado en 1526 el VIII libro de la saga con el título de *Lisuarte de Grecia* relatando la vida de este nieto de *Amadís* sin tener en cuenta la obra de Feliciano de Silva.

Entre 1511 y 1512 nace un ciclo narrativo paralelo al *Amadís* cuyo héroe iniciador será *Palmerín de Olivia (1511)*, escrito probablemente por Catalina Arias, y *Primaleón (1512)*, obra de Francisco Vázquez, hijo de Catalina Arias quien relata la historia del hijo de *Palmerín*. Este ciclo recupera el modelo de ficción del *Amadís* medieval, previo a la refundición de Montalvo, y propone un modelo de caballería que exalta las aventuras épicas en el ambiente de las campañas de las guerras de Granada e Italia. Ambientado en el Imperio de Constantinopla, en sus obras domina el desarrollo de aventuras que exaltan el esfuerzo heróico sobre las tramas amorosas.

4.6. La novela sentimental

A. La materia sentimental y el orígen del género

A lo largo de la Edad Media la corte va desarrollando una convención amorosa que se fija en la poesía castellana cancioneril en un complejo sistema de servicio de amores. Esas relaciones amorosas y sus tópicos correspondientes pasan a fiestas y espectáculos cortesanos que son relatados en la historiografía de la época (*Crónica de Juan* II, *Hechos del condestable don Lucas de Iranzo*, *Crónica de don Álvaro de Luna*, etc.) y que incluso llegan a conformar las aventuras y los comportamientos de caballeros reales, tal y como ocurre con Suero de Quiñones en el *Paso honroso* y, sobre todo, con Pero Niño en el *Victorial.* Esta materia sentimental viva en la realidad social del siglo XV ha de convivir con la moral social y el código del honor que aseguran la limpieza del linaje y con ello la transmisión del patrimonio. Los conflictos entre código cultural, código moral y código social se hacen patentes en la realidad histórica del siglo XV.

Para atender a estas tensiones entre sociedad y cultura se generó un conjunto de obras literarias que incidían en uno u otro polo. Por un lado, hay un conjunto de

obras que defienden el código cultural del servicio de amores y con ello el honor y la virtud de la mujer objeto del amor cortesano. Por otra, habrá un conjunto de obras de condena moral de la convención amorosa de la corte que subrayarán la necesidad de un comportamiento moral adecuado por parte de la mujer, a la que se considera culpable de suscitar el sentimiento amoroso. Esta corriente genera una línea de literatura misógina. Un autor como Boccaccio servirá para ilustrar ambas corrientes. Su *Elegia di madonna Fiammetta* (h. 1343-1344), traducida al castellano –sabemos que con una de ellas contaba la biblioteca del Marqués de Santillana–, se conserva en dos manuscritos y una impresión de 1497. La obra servirá de modelo formal e ideológico para analizar el sentimento amoroso desde un claro eleogio de la condición femenina. Por su parte, su *Corbacho* (h. 1354-1355) es una muestra de denuncia de la falsedad y engaño de la mujer, con claro espíritu misógino. Aunque no se conserva traducción al castellano (pero sí al catalán) fue obra conocida, ya que influye en el Arcipreste de Talavera y era conocida por algunos poetas cancioneriles (Juan del Encina, por ejemplo).

La importancia de la polémica antifeminista, en relación con la moral cultural y social del servicio de amores, dio pie a la redacción de diversos tratados en defensa de la mujer, como el *Libro de las claras e virtuosas mujeres* de don Álvaro de Luna o el *Tratado en defensa de virtuosas mujeres* de Diego de Valera, y otros en su contra, como el *Libro del Arcipreste de Talavera o Corbacho* de Alfonso Martínez de Toledo o la *Repetición de amores* (hacia 1497) de Lucena en la que con una mínima trama narrativa denuncia las falsedades de las mujeres para defender a letrados y caballeros de los engaños del amor.

Por su parte, la preocupación por la auténtica realidad social y moral del amor lleva a realizar una serie de reflexiones universitarias sobre su naturaleza mediante tratados de erotología. Fernández de Madrigal, el Tostado, le dedicará al tema su *Breviloquio de amor y amiçiçia* donde analiza la pasión amorosa desde la óptica aristotélica para avisar de sus peligros. Al mismo autor se le atribuye indebidamente un *Tratado de cómo al hombre es necesario amar*. En esta obra, con un discurso lleno de falacias argumentales se defiende con humor la necesidad natural de la contemplación amorosa y de satisfacer la pasión libidinosa. Estas reflexiones universitarias, serias y paródicas, confluyen con el mundo sentimental de la tradición escolar mediolatina de las comedias elegiacas pseudo-ovidianas y de las recientes comedias humanísticas italianas. Esta tradición ovidiana la difunde en las cortes portuguesa castellana de las reinas Lancaster la traducción de la *Confesio amantis* de John Gower en la que se analiza la fuerza pasional del amor al tiempo que se le condena.

Esta materia sentimental será el caldo de cultivo del que nazca el nuevo género narrativo de la novela sentimental o tratado de amores como varias de ellas se denominan. Falta un elemento formal básico en esta nueva forma narrativa que es su formato epistolar. Esta forma de cartas de amor se tomará básicamente de las traducciones de las *Herodías* de Ovidio, siendo el *Bursario* de Rodríguez del Padrón la traslación que servirá de instrumento para la difusión del modelo. Junto a esta obra la *Fiammetta* de Boccaccio y la *Historia de duobus amantibus* de Eneas Silvio Piccolomini sirven de modelo formal al nuevo género narrativo.

B. Carácterísticas del género

Como es habitual en las obras medievales no contamos con una denominación uniforme del relato sentimental, aunque en sus contenidos se caracterizan por analizar los casos de servicio de amores en contraste con la realidad social en los que se producen. Con ello los tópicos literarios pasan a transformarse en conflictos de honra que han de resolverse con distintas soluciones narrativas siempre fieles a la moral social. Por ello, las historias son casos desastrados en los que la obligación social se imponen al sentimiento. Más que la aventura domina en ellas la reflexión, el análisis, por lo que estas formas de ficción suelen denominarse con etiquetas propias de obras de diversos contenidos graves como tratados, repeticiones, sermones o cuestiones. Por ello proponemos denominarlas tratados de amores, ya que realizan auténticas reflexiones sobre el alcance social del servicio de amores cancioneril.

Los principales constituyentes del género son los siguientes, tal como podemos ilustrarlos desde la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro:

– Un marco narrativo en el que tiene presencia la alegoría (del marco, de símbolos, de personajes, de situaciones, etc.) y, a menudo, la autobiografía (o presencia abundante de la primera persona). Ello es especialmente observable en el inicio del relato:[57]

> Quién yo soy quiero dezirte; de los misterios que vees quiero informarte; la causa de mi prisión quiero que sepas,;que me delibres quiero pedirte, si por bien lo tovieres.
>
> Tú sabrás que yo soy Leriano, hijo del duque Guersio, que Dios perdone, y de la duquesa Coleria. Mi naturaleza es este reino donde estás, llamado Macedonia.

57 Citamos por la edición de Carmen Parrilla, Barcelona, Crítica, 1995.

Ordenó mi ventura que me enamorase de Laureola, hija del rey Gaulo, que ahora reina, pensamiento que yo deviera antes huir que buscar; pero como los primeros movimientos no se puedan en los hombres escusar, en lugar de desviallos con la razón, confirmélos con la voluntad; y assí de Amor me vencí, que me truxo a esta su casa, la qual se llama cárcel de Amor; y como nunca perdona, viendo desplegadas las velas de mi deseo, púsome en el estado que vees; y porque puedas notar mejor su fundamento y todo lo que has visto, deves saber que aquella piedra sobre quien la prisión está fundada es mi fe, que determinó de sofrir el dolor de su pena por bien de su mal. Los quatro pilares que asientan sobre ella son mi entendimiento y mi razón y mi memoria y mi voluntad, los quales mandó Amor parescer en su presencia antes que me sentenciase.

– Un marco elocutivo propio de la reflexión, que lleva:
  - A titular a muchas de estas obras como tratado:

    El seguiente tractado fue hecho a pedimiento del señor don Diego Hernandes, alcaide de los donzeles, y de otros cavalleros cortesanos; llámase Cárcel de Amor. Compúsolo San Pedro.

  - A utilizar el género epistolar:

    No responderé a todas las cosas de tu carta, porque en saber que te escrivo me huye la sangre del coraçón y la razón del juicio.

  - A mezclar el verso y la prosa, prosimetrum, expresión que no se da en *Cárcel de amor* pero sí en la continuación que de ella hizo Nicolás Núñez.

– Un marco pragmático en el que se realizan explícitas intervenciones del autor, que en el caso de *Cárcel de amor* llega a ser un protagonista de la obra :

Lo que yo sentí y hize, ligero está de juzgar; los lloros que por él se hizieron son de tanta lástima que me parece crueldad escrivillos; sus onras fueron conformes a su merecimiento, las quales acabadas, acordé de partirme. Por cierto con mejor voluntad caminara para la otra vida que para esta tierra; con sospiros caminé, con lágrimas partí, con gemidos hablé; y con tales pensamientos llegué aquí a Peñafiel, donde quedo besando las manos de vuestra merced.

– Un marco actancial en el que los personajes de la ficción sentimental actúan siguiendo los tópicos de la poesía cancioneril.

- Así la enamorada Laureola ha de actuar como la amada cruel del servicio de amores cancioneril:

  ninguna esperança hallarás en ella, aunque la muerte que dizes te viese recibir, aviendo por mejor la crueldad onesta que la piedad culpada".

- Por su parte, Leriano será fiel en su servicio amoroso hasta la muerte de amores:

  Y llegada ya la hora de su fin, puestos en mí los ojos, dixo: «Acabados son mis males», y assí quedó su muerte en testimonio de su fe.

– Un marco significativo que lleva a la moralización del amor cortesano condenando sus violaciones de la moral social:

> Lo que por mí has hecho me obliga a nunca olvidallo y siempre desear satisfazerlo, no segund tu deseo, mas segund mi onestad; la virtud y piedad y conpasión que pensaste que te ayudarían para comigo, aunque son aceptas a mi condición, para en tu caso son enemigos de mi fama, y por esto las hallaste contrarias. Quando estaba presa salvaste mi vida, y agora que estó libre quieres condenalla; pues tanto me quieres, antes devrías querer tu pena con mi onrra que tu remedio con mi culpa; no creas que tan sanamente biven las gentes, que sabido que te hablé, juzgasen nuestras linpias intenciones, porque tenemos tienpo tan malo que antes se afea la bondad que se alaba la virtud.

C. Evolución del género

Tres etapas se señalan en la evolución de la novela sentimental:

– Los iniciadores, 1440-1460, etapa en la que destaca la producción de Juan Rodríguez del Padrón y don Pedro de Portugal.

– Las obras clásicas del género, 1470-1492, etapa representada por las novelas de Juan de Flores y de Diego de San Pedro.

– Imitación y traducción, 1493-1550, etapa en la que va progresivamente decayendo el género hasta su extinción.

La novela sentimental se inicia con la obra de Juan Rodríguez del Padrón (h. 1390-1450), quien da el molde formal del relato epistolar con su *Bursario* (h. 1430), traducción de las *Herodías de Virgilio.* Fue un hidalgo gallego de sólida formación letrada que

vivió en la corte de Juan II a quien se le atribuye una serie de leyendas similares a las del poeta Macías. En 1441 tomó el hábito franciscano en Jerusalén. Escribió un *Tratado de las donas* en defensa de la mujer como prólogo a su *Cadira de honor,* reflexión sobre la verdadera nobleza y precisión sobre el uso de ciertas señales en la heráldica. La primera obra que cabe considerar novela sentimental es su *Siervo libre de amor* (h. 1440), que denuncia los efectos destructivos del amor en quienes se dejan dominar por él. En la obra se entrecruzan los discursos teóricos sobre el amor, la mujer y la ficción con el relato-confesión de una situación personal de fracaso de amores en la que se inserta el relato de la *Estorias de dos amadores* con el fin de apoyar su intención moral.

Siguen a esta primera obra la *Sátira de infelice y felice vida* (h. 1449-1453) de don Pedro de Portugal. La *Sátira* se presenta como una alegoría de la vida moral en la que su pretendida autobiografía amorosa sirve para glosar el loor de la dama y los efectos destructores del amor. La *Triste deleytación* (h. 1465), obra anónima vinculada a la cortesía trastámara aragonesa, presenta una escueta trama argumental que sirve de marco para analizar el amor. En ella el amor se valora positivamente aunque es irrealizable en un mundo de engaños y convenciones sociales.

Junto con Diego de San Pedro, Juan de Flores es el principal autor del periodo de mayor esplendor del género. Flores ha sido vinculado al entorno de la Universidad de Salamanca, de la que pudo ser rector. Estuvo al servicio de los Alba y pudo ser nombrado cronista de los Reyes Católicos (recuérdese que se le atribuye la *Crónica incompleta* de este reinado). En sus novelas sentimentales se analizan los efectos destructores del amor que altera conciencias y cortes. En *Grisel y Mirabella*, compuesta después de 1475 e impresa hacia 1495, los pretendientes de Mirabella han de reconocer los grados de culpa de una relación deshonesta y las mujeres, triunfadoras en un debate contra el misógino Torrellas, muestran paradójicamente la realidad de su crueldad al matarlo en el final de la obra. En *Grimalte y Gradissa*, compuesta entre 1475 y 1486 e impresa hacia 1495, el autor intenta corregir el rechazo amoroso de la *Fiammetta* de Boccaccio fracasando en su intento y demostrando que la pasión amorosa acarrea la destrucción de los personajes. En su *Triunfo de amor* desarrolla su ficción sentimental desde un planteamiento humorístico y carnavalesco. En él se relata una batalla de amores entre los amantes muertos y los vivos, venciendo estos últimos y manteniendo las nuevas leyes del dios Amor que obligan a las damas a cortejar a sus amados.

A inicios del siglo XVI la novela sentimental produce la anónima *Questión de amor* (1513), producto de la corte de Nápoles cuya realidad de espectáculos cortesanos y de contiendas bélicas se refleja, la *Quexa ante el dios de Amor* (1514) del

Comendador Escrivá, en la que se analizan los efectos del amor en un diálogo casi teatral, y la *Penitencia de amor* (1514) de Pedro Manuel Ximénez de Urrea, muy influida en su forma (diálogos) y en su fondo (la condena fulminante al consumarse la pasión amorosa) por la *Celestina*. El género mantendrá un silencio de 1515 a 1535 tras el que tendrá un nuevo renacer hasta el *Proceso de cartas de amores* (1548) de Juan de Segura, última novela sentimental.

D. *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro

Poco sabemos de la vida de Diego de San Pedro. Pudo ser originario de Peñafiel y estuvo al servicio de los Girones (en concreto podemos vincularlo a Juan Téllez Girón, conde de Ureña). Se le ha atribuido un discutible origen converso. Debió morir después de 1498. Disfrutó de una pronta y amplia fama como poeta y prosista cortesano en la corte de la reina Isabel. En el conjunto de su obra en verso y prosa se advierte la presencia de un nuevo espíritu religioso vinculado a la devoción franciscana, un refinamiento de la convención amorosa (propio del manierismo poético de la corte de los Reyes Católicos) y una retórica en su prosa de impronta humanística.

En su producción poética, junto a las tópicas poesía amorosas muy presentes en el *Cancionero General*, hay poesía moral como el *Desprecio de la fortuna* en el que al final de su vida reniega de su obra anterior. Su poesía religiosa fue muy difundida, destacando en ella su *Pasión trobada* (1492), auténtico éxito literario que fue imprimiéndose reiteradamente en pliegos sueltos a lo largo del XVI, y el decir *Las siete angustias de Nuestra Señora*, muy original en su temática.

En prosa contamos con un paródico *Sermón de amores* en el que jocosamente pide piedad a las damas ante el sufrimiento de sus amadores, aunque antes ha ido señalando los efectos destructivos del amor en esta perfecta pieza homilética redactada según las artes praedicandi. En su *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda* (quizás redactado hacia 1481, e impreso en 1491) demuestra que cualquier iniciativa amorosa termina en fracaso y produce la destrucción de los amantes.

Su obra *Cárcel de amor* merece una atención especial por ser la principal muestra, y la más difundida, del género de novela sentimental. Compuesta entre 1483 y 1492, fue impresa en 1492 en Sevilla, y por su éxito vuelta a imprimir en 1493 en Zaragoza. En 1496 es editada nuevamente en Burgos, esta vez incluyendo una continuación escrita por Nicolás Núñez. Del enorme éxito de *Cárcel de amor* dan también cuenta las cerca de 30 ediciones que en el XVI tienen ambas obras (en Toledo, Logroño, Sevilla, Zaragoza, Burgos, Medina del Campo, Amberes, Venecia, París).

Su inclusión en el Índice de 1632 muestra cómo su mundo sentimental e ideológico ya había concluido. El éxito de la obra no solo se produjo en Castilla, sino que pronto pasa a Cataluña con una traducción de 1493, y a Italia en 1514. En Francia contamos con una *Prision d'amour,* con versiones entre 1525 y 1528.

La explicación de este éxito radica en que el caso de amores de *Cárcel de amor* viene a explicitar la convención amorosa vigente en la cultura cortesana de finales del XV y del Renacimiento y a mostrar cómo esta convención cultural ha de desarrollarse dentro de la moral social en la que se basa la honra nobiliaria.

Narrativamente la obra responde a una estructura epistolar enmarcada en el relato autobiográfico del Auctor que narra su encuentro con los personajes y su relación de intermediación entre ellos. La obra se conforma así como narración que incluye 28 parlamentos, siete cartas de amor y una de petición, dos carteles de desafío, dos plantos maternos y tres tipos de argumentación (contra Tefeo). Siguiendo la capitulación de la edición de Carmen Parilla, cabe dividir su estructura en tres secciones:

I. Amor de Leriano (1-18) de desarrollo alegórico en el que el Autor se encuentra con Leriano y le acompaña a la cárcel de amor donde le relata sus amores.

II. El caso de honor (18-38), donde se desarrolla una persecución calumniosa de Laureola, acusada de corresponder en secreto a los amores de Leriano, de la que la salva Leriano con su conducta caballerosa. El relato se enmarca en un contexto cortesano.

III. El penar de Leriano (38-48). La salvaguarda del honor de Laureola le obliga a rechazar el amor de Leriano quien apenado muere de amores. El relato se desarrolla en un ámbito íntimo de personajes recluidos en el interior de sus cámaras.

Aunque se han incluido en ambas secciones, ha de tenerse en cuenta que los capítulos 18 y 38 son de transición con la sección anterior.

En este proceso narrativo las cartas incluidas en el relato (y realizadas cuidadosamente respetando las normas del *ars dictamini*) sirven para realizar el análisis psicológico de los personajes. Por su parte el *Auctor* es un narrador testigo omnisciente que en ocasiones también se incorpora a la acción como personaje ayudante en la relación amorosa. Tanto en la acción como en sus comentarios interviene a favor del protagonista masculino, intensificando el patetismo de su sufrimiento amoroso.

La trama amorosa desplegada en *Cárcel de amor* no solo sirve para analizar la psicología amorosa del servicio de amores cancioneril, sino que va a servir para realizar

un auténtico tratado práctico de ética del amor. La teorización sobre las relaciones entre amor y honor que se realizan en las cartas se resuelve en la práctica narrativa en la conducta de los personajes. La pasión amorosa del amante cancioneril se muestra de manera teórica en las cartas de Leriano y se comprueba en la realidad de sus hechos. El caso de honor que el amor oculto y pasional presenta en la realidad social del siglo XV se desarrolla teóricamente en las cartas de Laureola y se ejemplifica en su comportamiento. En ellos se muestra la imposibilidad de conjugar la servidumbre amorosa y la servidumbre vasallática al rey en el caso de Leriano y la imposibilidad de conjugar amor y virtud en el caso de Laureola. Ante esta disyuntiva, Diego de San Pedro ofrece una doble solución que, a tenor de su vigencia en el gusto de los lectores hasta el siglo XVII, debió de ser efectiva. Por un lado, cierra la obra con un elogio de las mujeres que aprueba en términos sociales el amor honesto, esto es, el amor que se ajusta a las conveniencias del honor social. Por otro castiga literariamente al amor incompatible con la moral social con la muerte de amores real, señalando así el camino que recorrerá años más tarde Fernando de Rojas en la *Celestina*. De esta manera, *Cárcel de amor* viene a configurarse como el producto más afinado de la ficción sentimental entendida como tratado de amores o análisis moral y social de la casuística psicológica del erotismo cancioneril.

5. ORIENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

5.1. Estudios

A. El origen de la prosa medieval

Tanto para este capítulo como para el siguiente, es imprescindible en su profundización la consulta de los capítulos correspondientes de la extraordinaria *Historia de la prosa medieval* (1998-2007) y de su continuación *Historia de la prosa de los Reyes Católicos* (2012) de Fernando Gómez Redondo.

Para la introducción sintética al origen de la prosa castellana contamos con la introducción panorámica de María Jesús Lacarra (en Lacarra- López Estrada, *Orígenes de la prosa*, 1993) y de Fernando Gómez Redondo (en Gómez Redondo- Alvar-Gómez Moreno, *La prosa y el teatro en la Edad Media*, 1991). El marco sociocultural que permite el desarrollo de la prosa castellana lo estudia José Ángel García Cortázar ("Cultura en el reinado de Alfonso VIII de Castilla: signos de un cambio de mentalidades y sensibilidades", 1992). Leonardo Funes ("El surgimiento de la prosa

narrativa en Castilla: un enfoque histórico-cultural", 1999) analiza el nacimiento de la prosa desde la evolución de su práctica discursiva.

La importante labor traductora anterior a Alfonso X el Sabio puede estudiarse en las monografías de José S. Gil (*La Escuela de traductores de Toledo y sus colaboradores judíos*, 1985), en la de Clara Foz (*El traductor, la Iglesia y el rey. La traducción en España en los siglos XII y XIII*, 2000), y en el artículo de María Bollo-Panadero (2007). La técnica de traducción de la época la aborda Francisco Márquez Villanueva ("In Lingua Tholetana", 1996). Los romanceamientos bíblicos del periodo pueden abordarse desde la monografía de Sergio Fernández López (*Lectura y prohibición de la Biblia en lengua vulgar*, 2003) y el artículo de Mª Isabel Pérez Alonso ("Las biblias romanceadas medievales", 2011). José Manuel Sánchez Caro (2002) precisa las causas socioculturales de su realización. Para el estudio de las biblias romances medievales contamos con un portal de gran interés, *Biblia medieval*, en la dirección: http://www.bibliamedieval.es/

B. La obra de Alfonso X

La figura histórica de Alfonso X cuenta con diversas mononografías como la que le dedica Joseph O'Callaghan (1996) en la que traza con detalle las relaciones de vida y obra de Alfonso X. La obra de Alfonso X cabe estudiarla desde el acercamiento panorámico de Francisco López Estrada (en Lacarra- López Estrada, *Orígenes de la prosa*, 1993). María Kleine ha precisado "El carácter propagandístico de las obras de Alfonso X" (2013). La labor cultural de la prosa científica del rey se aprecia en la reciente monografía de Salvador Martínez (*El humanismo medieval y Alfonso X.* 2016, de la que ofrece una síntesis en 2018). El papel del rey en la normalización del castellano lo atiende Rafael Cano Aguilar ("Alfonso X y la historia del español: imagen histórica", 2008-2009). Los talleres alfonsíes cabe estudiarlos desde el clásico artículo de Gonzalo Menéndez Pidal (1951) y la revisión crítica de Inés Fernández-Ordóñez ("El taller de las *Estorias*", 2000).

La obra jurídica del rey la atiende Jerry Craddock en diversos estudios recogidos en *Palabra de rey: selección de estudios sobre legislación alfonsina* (2008). Los antecedentes toledanos de traducción, así como la propia labor traductora alfonsí, se estudian en la visión panorámica de José S. Gil (*La Escuela de traductores de Toledo y sus colaboradores judíos*, 1985) y en la monografía de Francisco Marquéz Villanueva (*El concepto cultural alfonsí*, 1994).

La evolución historiográfica del siglo XIII anterior a Alfonso X la traza Luis Fernández Gallardo ("De Lucas de Tuy a Alfonso el Sabio: idea de la historia y

proyecto historiográfico", 2004); Vitalino Valcárcel da cuenta de la historiografía latina medieval (2005). Para el estudio de la obra historiográfica de Alfonso X ha de partirse de la imprescindible monografía de Inés Fernández-Ordóñez (*Las "Estorias" de Alfonso el Sabio*, 1992) y su síntesis sobre su técnica historiográfica ("El taller hisoriográfico alfonsí", 1999). La transmisión y progresiva elaboración de las obras históricas alfonsíes ha de tener en cuenta los avances realizados bajo la dirección de Diego Catalán (1992, 1997). A este respecto es muy clara la síntesis de Inés Fernández-Ordóñez ("Variación en el modelo historiográfico alfonsí en el siglo XIII. Las versiones de la *Estoria de España"*, 2000b). Francisco Rico (*Alfonso el Sabio y la "General estoria"*,1984) sigue siendo de consulta obligada para acercarse a las fuentes alfonsíes y a su historicismo enciclopédico. Leonardo Funes (1997) realiza un interesante análisis de sus técnicas narrativas. El estudio de la integración de la materia épica en la historia alfonsí se puede encontrar en la síntesis de Gonzalo Martínez ("Historia y ficción en la épica medieval castellana", 2013).

Son de interés varias obras colectivas como *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X* (1985), *Alfonso X el Sabio y las Crónicas de España* (2000), *La historia alfonsí: el modelo y sus destinos* (2000) o *Alfonso X y su* época (2001). Es muy útil la consulta del portal de autor que le dedica la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, por los textos y estudios que ofrece:

– http://www.cervantesvirtual.com/portales/alfonso_x_el_sabio/

C. La prosa historiográfica postalfonsí

La visión introductoria sobre la prosa historiográfica postalfonsí puede obtenerse en el panorama de Fernando Gómez Redondo (en Gómez Redondo- Alvar- Gómez Moreno, *La prosa y el teatro en la Edad Media*, 1991). La caracterización general de la prosa cronística la realizan Leonardo Funes ("Elementos para una poética del relato histórico", 2008) y Aengus Ward ("Hacia una poética de la crónica medieval", 2012). Aengus Ward también caracteriza el prólogo historiográfico como género específico (2012b). Francisco Bautista ha analizado las relaciones entre épica e historia en las crónicas del periodo ("Poética, archivo y heterogeneidad en la historiografía castellana medieval", 2008).

En cuanto a los diferentes periodos historiográficos, Fernando Gómez Redondo caracteriza la producción del reinado de Sancho IV (1996) y revisa en su monografía la historiografía del siglo XIV (*La prosa del Siglo XIV,* 1994). Leonardo Funes (2003) traza las tendencias evolutivas de la historiografía postalfonsí. Robert B. Tate (1970)

realiza una serie de estudios básicos para conocer las novedades de la historiografía del XV. Miguel Ángel Pérez Priego (2004) atiende el panorama historiográfico de los Reyes Católicos.

Los panoramas de Inés Fernández-Ordóñez (1993-94) y de Juan Bautista Crespo (2000) ilustran el desarrollo de las crónicas generales postalfonsíes. La evolución historiográfica que supone el cambio de una crónica general a una real la estudia Fernando Gómez Redondo ("Historiografía medieval. Constantes evolutivas de un género",1989). Los estudios de Diego Catalán (*De Alfonso X al conde de Barcelos*, 1962) permiten ampliar el estudio de esta evolución, al tiempo que Luis Fernández Gallardo (2010), Purificación Martínez (2003) y Fernando Gómez Redondo ("La construcción del modelo de crónica real", 2000b) analizan su origen. Covadonga Valdaliso (2007) señala la función política de las crónicas reales de la dinastía Trastámara. Michel García ("La crónica castellana en el siglo XV", 1992) configura el género de la crónica real. El perfil del cronista real cuenta con las monografías de Michel Garcia (*El historiador en su taller en Castilla a principios del siglo XV*, 2000) y de Richard L Kagan (*Los Cronistas y la Corona*, 2010). Francisco Bautista (2015) analiza el oficio de cronista y sus relaciones con el poder. Leonardo Funes (1999b), a propósito de las crónicas del XIV, señala sus técnicas narrativas.

El estudio de la vida y obra del Canciller Ayala se puede realizar desde las monografías de Michel Garcia (1983) y de Germán Orduna (1998). La obra histórica de Ayala tiene un panorama sintético de conjunto en el artículo de Covadonga Valdaliso, "La obra cronística de Pedro López de Ayala y la sucesión monárquica en la Corona de Castilla" (2011). Michel Garcia subraya su originalidad como historiador frente al modelo alfonsí ("El modelo alfonsí en las crónicas del Canciller Ayala", 2000b) y Leonardo Funes contrasta la diferente visión historiográfica de Alfonso X al Canciller Ayala (2000). La intención política de su prosa la analizan José Luis Martin ("Defensa y justificación de la dinastía Trastámara ", 1990) y Jorge Norberto Ferro ("La elaboración de la doctrina política en el discurso cronístico del Canciller Ayala", 1991). El análisis de su principal crónica lo realiza de forma magistral German Orduna (1989). José Luis Moure (2001) precisa las diferencias entre las versiones vulgata y la primitiva. Michel Garcia (1996) estudia su labor traductora.

Fernando Gómez Redondo (1994b) y Montero (*La historia, creación literaria,* 1995) caracterizan la crónica particular como género. Luis Fernández Gallardo ("La biografía como memoria estamental", 2006) y Carlos Heusch ("La pluma al servicio del linaje", 2011) explican su origen y función. Las particularidades de las semblanzas

pueden profundizarse en el artículo de Mercè López Casas ("La técnica del retrato en las *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán y las Artes poéticas medievales", 1992). Quizás sea el *Victorial* la crónica particular más estudiada, su estudio puede hacerse desde el estudio de conjunto de Gómez Redondo (2001) y desde la introducción de la imprescindible edición de R. Beltrán (2014). A Fernán Pérez de Guzmán, Mercedes Vaquero le dedica una monografía (*Cultura nobiliaria y biblioteca de Fernán Pérez de Guzmán*, 2003). José Fradejas Lebrero nos ofrece una sintética introducción a su obra: "Fernando de Pulgar: vida y obra" (2006). Miguel Ángel Pérez Priego (2008) analiza sintéticamente la obra histórica de Hernando de Pulgar. La rica producción genealógica la atiende Arsenio Dacosta (2011).

Los libros de viajes cuentan con la monografía de Francisco López Estrada, *Libros de viajeros hispánicos medievales* (2003) y con la caracterización que del género realiza Miguel Ángel Pérez Priego (1984).

Las hagiografías han sido estudiadas en la monografía de Fernando Baños, *Las Vidas de santos en la literatura medieval española* (2003) y en el artículo de José Aragüés ("Tendencias y realizaciones en el campo de la hagiografía en España", 2004).

D. Los libros de caballerías

Los orígenes de la novela se atienden en el panorama sintético de Fernando Gómez Redondo (en Gómez Redondo- Alvar- Gómez Moreno, *La prosa y el teatro en la Edad Media*, 1991) y en el panorama específico de José María Viña Liste ("Obras en prosa con elementos caballerescos", 1991). El proceso de nacimiento de la prosa de ficción se ha atendido recientemente desde las nuevas perspectivas de la teoría de la literatura (Isabel Lozano, 2000). La terminología específica de la ficción ha sido estudiada por Juan Paredes (1984, 1986), Manuel Alvar (1985) y Fernando Gómez Redondo (1993).

El estudio del libro de caballerías puede profundizarse con la imprescindible monografía de José Manuel Lucía Megías (*De los libros de caballerías manuscritos al Quijote*, 2004), complementada con los libros de Edwin Williamson (*El "Quijote" y los libros de caballerías*, 1991) y de Susana Gil-Albarellos (*Amadís de Gaula y el género caballeresco*, 1999). El libro de Victoria Cirlot (*La novela artúrica: Orígenes de la ficción en la cultura europea*, 1987) nos introduce en la narrativa artúrica. Las características del género las sintetiza María Luzdivina Cuesta (1997) y las analiza con detenimiento la completa monografía de Emilio Sales Dasí, *La aventura caballeresca: Epopeya y maravillas* (2004). Contamos con el panorama de la literatura artúrica

en España de Carlos Alvar (*Presencias y ausencias del rey Arturo en España*, 2015). José Manuel Lucía Megías (2002) analiza el corpus y el contexto de creación de la literatura caballeresca, ampliado en los estudios de Rafael Mérida (2013). La obra de conjunto *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías* (2008), dirigida por Jose Manuel Lucía Megías, ofrece un sintético y completo panorama sobre los libros de caballería en la España medieval de obligada consulta.

La historia y difusión del libro de caballerías como género la sintetiza José Manuel Lucía Megías en el trabajo "Los libros de caballerías castellanos: entre el texto y la imprenta " (2008). Su público lo estudian María del Carmen Marín Pina (1991) a propósito del público femenino, y Anna Bognolo (1993) a propósito de su recepción. Sobre su difusión son imprescindibles los trabajos de José Manuel Lucía Megías, en su versión sintética (1998) y en su análisis monográfico *Imprenta y libros de caballerías* (1999).

El estudio de las narraciones caballerescas breves cuenta con el panorama de Víctor Infantes (1991) y la caracterización y tipología propuestas por él mismo ("El *género editorial* de la narrativa caballeresca breve", 1996) y por Jesús Rodríguez Velasco (1996b), revisadas por Karla Luna ("Crítica literaria y configuración genética de las *historias caballerescas breves*", 2012).

El conocimiento de *El Caballero Zifar* se profundiza en los diversos acercamientos críticos del libro que acompañan a la edición del manuscrito P (*Libro del caballero Zifar*, 1996). Un segundo nivel de profundización puede conseguirse con la lectura de la monografía de Cristina González *El cavallero Zifar y el reino lejano* (1984). El artículo de Germán Orduna ("Las redacciones del *Libro del cavallero Zifar",* 1991) introduce en el complejo problema de la redacción y autoría de la obra. Fernando Gómez Redondo ("*El libro del caballero Zifar*: el modelo de la *ficción* molinista", 2013b) interpreta el contexto ideológico en el que nace. José Luis Pérez López ("*Libro del caballero Zifar:* cronología del prólogo y datación de la obra", 2004) precisa su posible fecha. Los *Prólogos* han sido analizados por Gerold Hilty (1992). Manuel Abeledo ("El *Libro del caballero Zifar* entre la literatura ejemplar y el romance caballeresco", 2009) estudia el balance narrativo y didáctico de la obra. Juan Manuel Cacho Blecua analiza su didactismo ("Del *exemplum* a la *estoria* ficticia: la primera lección del Zifar", 1998). José Manuel Lucía Megías señala cómo el Zifar varía de significado y función a lo largo de su difusión medieval ("La *variance* genérica del *Libro del caballero Zifar*: del regimiento de príncipes al libro de caballerías", 2005). Más información sobre la obra puede recabarse en el libro colectivo *Zifar y sus*

libros: 500 años (2015) y en el monográfico de *Aula@Medieval*: *El libro del caballero Zifar* (2018).

El estudio del *Amadís* se iniciará con la excelente introducción de Juan Manuel Cacho Blecua a su edición (1987-1988). A ella ha de añadirse alguna de las excelentes monografías sobre la obra como la del propio Juan Manuel Cacho Blecua (*Amadís: heorísmo mítico cortesano,* 1979), la de Juan Bautista Avalle-Arce (*Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*, 1990) o la de Susana Gil-Albarellos (*Amadís de Gaula y el género caballeresco en España*, 1999). El artículo de Mª Rosa Lida (1969) sigue siendo una sugerente explicación del primitivo Amadís. Nicasio Salvador Miguel (2010) traza la biografía de Garci Rodríguez de Montalvo. La labor refundidora de Montalvo sobre un posible original de cuatro libros de finales del XV la ha atendido José Manuel Cacho Blecua (2005). La transformación ideológica que sufre la obra en su refundición ha sido analizada por Antony van Beysterveldt (*Amadís-Esplandián-Calisto. Historia de un linaje adulterado,* 1982). El artículo de Carlos Alvar, "Amadís: la vida de un caballero" (2004), ha seguido la historia de la recepción de la novela.

La edición de 1508, supone un modelo estructural y temático que será el modelo del género de la novela de caballerías del quinientos, tal como propone Lilia Ferrario de Orduna (1990). La estructura de la obra ha sido abordada en diferentes estudios, como la monografía que le dedica Federico Curto Herrero (*Estructura de los libros de caballerías en el siglo XV I,* 1976) y la caracterización como "historia fingida" de James Donald Fogelquist (*El Amadís y el género de la historia fingida*, 1982). José Manuel Cacho Blecua (1986b) analiza la técnica narrativa del entrelazamiento. Un libro de conjunto revisa la atención crítica recibida por la obra: *Amadís y sus libros: 500 años* (2009).

La permanencia del género en el Siglo de Oro la atiende la monografía de José Manuel Lucía Megías y Emilo José Sales Dasí, *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)* [2008]. Sobre la saga de los *Palmerines* contamos con un libro de conjunto*: Palmerín y sus libros: 500 años* (2013).

Cabe ampliar el estudio de los libros de caballería con diversas obras colectivas como *Literatura de caballerías y orígenes de la novela* (1998), *Nuevos estudios sobre literatura caballeresca* (2006), *Libros de caballería* (2002 y 2016) y los números monográficos de las revistas *Voz y Letra* (1996) y *Destiempos.com* (2009-2010, nº 23). Contamos además con un portal temático de la Biblioteca Virtual Cervantes que ofrece información crítica y bibliográfica sobre los estudios de *Libros de caballerías*:

– http://www.cervantesvirtual.com/portales/libros_de_caballerias/

E. La novela sentimental

La materia sentimental, germen de la novela sentimenta, abarca diversas manifestaciones. La primera, la prosa del amor cortesano, es atendida en la imprescindible monografía de Pedro Cátedra (*Amor y pedagogía en la Edad Media,* 1989) y en la síntesis de Carlos Alvar ("A propósito del *Tratado de amor* atribuido a Juan de Mena", 1992). Por su parte, Ian MacPherson ("Descripción y prescripción: el amor en la Baja Edad Media", 2001) repasa la concepción del amor presente en las principales obras en prosa del XV. Julio Vélez dedica una monografía a *La defensa de la mujer en la literatura hispánica. Siglos XV-XVII* (2015). La segunda, la literatura misógina, cuenta con el panorama de Edna Sims (*El antifeminismo en la literatura española hasta 1560*, 1973) y el artículo de Robert Archer ("La misoginia como *remedium amoris*", 2012). La tercera, la influencia de diversas obras decisivas como modelos narrativos la atienden Antonio Linage Conde (1975) a propósito de la *Fiammetta* de Boccaccio, Mita Valvassori (2006) añade el estudio de *Historia duobus amantibus* de Enea Silvio Piccolomini y Antonio Cortijo (2000) señala la importancia de la traducción de la *Confessio amantis.* Alan Deyermond (1997) viene analizando una serie de obras redactadas después de 1444 que conforman la frontera con la novela sentimental.

La novela sentimental se ha de estudiar desde las monografías sobre el género como las que le dedican Régula Rohland de Langbehn (*La unidad genérica de la novela sentimental española,* 1999) o la completísma de Antonio Cortijo (*La evolución genérica de la ficción sentimental,* 2001). Lillian von der Walde Moheno ("La novela sentimental", 2006) ofrece un sintético estado de la cuestión. Sol Miguel Prendes ("Tratar de amores: El espacio textual en la ficción sentimental", 2009) traza sintéticamente sus constituyentes de género. Vicenta Blay (1993) permite ver las relaciones del género con su marco social. La historia del género la realiza Alan Deyermond en el estudio preliminar a la edición de *Cárcel de amor* (ed. C. Parrilla, 1995). Tobías Brandenberger analiza la muerte del género en el siglo XVI (*La muerte de la ficción sentimental,* 2012).

José Luis Canet ("El proceso de enamoramiento como elemento estructurante de la ficción sentimental", 1992) estudia las características de la trama amorosa del género. Antonio Cortijo analiza sus motivos amorosos ("La problemática sentimental y la crisis del amor cortés", 2003). Alan Deyermond (2008) delimita su marco cortesano. Régula Rohland de Langbehn (2012)y Alan Deyermond (1993) determinan la función del autor y el uso de la autobiografía. La técnica epistolar la atiende Ana Luisa Baquero (1999). La función y uso de la alegoría en la narrativa sentimental la precisa Régula Rohland de Langbehn. La inserción de poesía en la prosa del

relato la ha atendido Leonardo Funes ("Del amor en metro y en prosa" I y II, 2010b y 2012). La importancia del protagonismo femenino la señala Diane Wright (2003).

En cuanto a los principales autores de novela sentimental. Juan Rodríguez del Padrón fue atendido por Mª Rosa Lida de Malkiel (1977) en diferentes estudios que son una auténtica monografía sobre el conjunto de su obra. A *Siervo libre de amor* le dedica César Hernández (1970) una monografía. La *Triste deleytaçión* la estudia y edita Vicenta Blay (1996). La figura del Condestable don Pedro de Portugal ha sido estudiada en la monografía de Elena Gascón (1979). A Juan de Flores lo atiende Eukene Lacarra (1989). Su obra la analizan Lillian von der Walde Moheno (*Amor e ilegalidad. "Grisel y Mirabella"*, 1996) y Francisco José Martínez ("Epístola, diálogo y poesía en Grimalte y Gradissa", 2006).

La vida y obra de Diego de San Pedro tiene en las ediciones de Keith Whinnom su imprescindible introducción. Juan Fernández Jiménez (1982) le ha dedicado un estudio de conjunto. El estudio de *Cárcel de amor* ha de partir de los imprescindibles prólogos de la edición de Carmen Parrilla (1995). Jacqueline Ferreras ("Discurso y contradicción existencial en la *Cárcel de amor* de San Pedro", 2013) analiza la novela. La estructura de la obra puede profundizarse desde los estudios de Michelle Débax (1989) y Rogelio Miñana (2001). Sol Miguel-Prendes (1991) ilustra sobre el uso de las cartas en la obra y Consuelo Martínez y Juan Carlos Gómez (2013) analizan su variedad de discursos. Manuel Pérez ("Entre la voluntad y el deseo: *Cárcel de Amor"*, 2008") interpreta la obra desde su uso de la alegoría. Domingo Ynduráin (Las cartas de Laureola (beber cenizas)", 1984), explica su final. Mª Carmen Marín Pina (2016) señala el éxito editorial de *Cárcel de amor*.

Por último a la novel sentimental se han dedicado los artículos de dos númenos monográficos de la revista *Índice*, nº 651 (2001), y de la *Revista de Poética Medieval* nº 16 (2006).

5.2. Ediciones

A. Romanceamientos bíblicos

La labor traductora tiene como primer testimonio la *Fazienda de ultramar* de la que contamos con una reciente edición electrónica, con estudios y concordancias, de David Arbesú (Rock Island, IL, 2011), en la dirección: www.lafaziendadeultramar.com.

De los distintos romanceamientos, señalamos las siguientes ediciones que testimonian las traducciones del XIII, el XIV y el XV:

– *La Biblia Escorial I.I.6. Transcripción y estudios*, ed. Andrés Enrique-Arias, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2010.
– *Biblia medieval romanceada judío-cristiana, versión del Antiguo Testamento en el siglo XIV sobre los textos hebreo y latino*, ed. J. Llamas, Madrid, CSIC, 1950-1955.
– Sergio Fernández López*, Las biblias judeorromances y el Cantar de los Cantares. Estudio y edición*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2010. Edita las versiones medievales del *Cantar de los Cantares* consevadas en los manuscritos BNE 10288 y Esc. I-I-4; Esc. I-I-5 y Biblioteca Pública de Évora CXXIV/1-2; Esc. I-I-3; Biblioteca de los Duques de Alba 399.

B. La obra de Alfonso X y las crónicas generales postalfonsíes

La ingente obra de Alfonso X está necesitada de ediciones fiables y de antologías que permitan su divulgación. A este respecto contamos con una antología de F. J. Díez de Revenga: *Obras de Alfonso X el Sabio (Selección)* (Madrid, Taurus, 1985) que vino a renovalar la clásica selección de Antonio G. Solalinde, *Antología de Alfonso X el Sabio* (Madrid, Aguilar, 1935; reproducida por Espasa-Calpe en su Colección Austral (Madrid, 1980, 7.ª edición).

De las ediciones críticas de sus obras científicas sirva de ejemplo la edición de Gerold Hilty de *El libro complido*:

– *El libro conplido en los judizios de las estrellas. Traducción hecha en la corte de Alfonso el Sabio,* ed. G. Hilty, Madrid, RAE, 1954 (Partes 1 a 5).
– *El libro conplido en los iudizios de las estrellas. Partes 6 a 8. Traducción hecha en la corte de Alfonso el Sabio*, ed. e intr. de Gerold Hilty, con la colaboración de Luis Miguel Vicente García, Zaragoza, Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo, 2005.

De sus libros jurídicos contamos con una edición divulgativa de las *Partidas* sin valor filológico: *Las Siete Partidas (El Libro del Fuero de las Leyes)*, ed. José Sánchez-Arcilla, Madrid, Universidad Complutense, 2004. Por el contrario, de la Partida II, de gran interés cultural, existe una rigurosa edición crítica:

– *Partida segunda de Alfonso X el Sabio. Manuscrito 12794 de la Biblioteca Nacional*, ed. A. Juárez Blanquer y A. Rubio Flores; estudio de C. Torres Delgado, J. Montoya Martínez, A. Juárez Blanquer y A. Rubio, Granada, Impredisur, 1991.

De su teoría política se ha editado el *Setenario* (ed. Kenneth H. Vanderford, Barcelona, Crítica, 1984). De su cultura cortesana contamos con la edición conjunta

del *Libro de los juegos: acedrex, dados e tablas* y el *Ordenamiento de las tafurerías* (Ed. Raúl Orellana Calderón, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007).

La prosa historiográfica alfonsí ha sido objeto de una pedagógica antología realizada por Benito Brancaforte (*Prosa histórica,* Madrid, Cátedra, 1981). Sin embargo, todavía no contamos con una nueva edición completa de la *Estoria de España* que hay que seguir leyendo en la clásica edición de Menéndez Pidal que, en realidad, es una versión amplificada, con lo que en ella se mezcla la versión primitiva y la refundición de la corte de Sancho IV, incluyendo una *Crónica sobre Fernando III* con la que se cierra la obra editada:

– *Primera crónica general de España*, ed. R. Menéndez Pidal, Madrid, Gredos, 1977, 3ª ed. [1ª 1906].

Los discípulos de Diego Catalán han publicado con rigor filológico la versión crítica conservada:

– I. Fernández-Ordóñez, *Versión crítica de la Estoria de España. Estudio y edición desde Pelayo hasta Ordoño II*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal- Universidad Autónoma, 1993.[ms. Ss, Caja de Ahorros de Salamanca, Sign. 40].
– Mariano de la Campa, *La 'Estoria de España' de Alfonso X. Estudio y edición de la 'Versión crítica' desde Fruela II hasta la muerte de Fernando II,* Universidad de Málaga, 2009.

La *General Estoria* ha sido objeto de una edición crítica completa, aunque, por criterios editoriales, sin notas:

– Edición coord. Por Pedro Sánchez-Prieto Borja, Madrid, Biblioteca Castro. Fundación José Antonio de Castro, 2009, 10 vols.

De las crónicas generales posalfonsíes destacamos las siguientes ediciones por su desviación del modelo alfonsí:

– *Edición crítica del texto español de la Crónica de 1344 que ordenó el Conde de Barcelos don Pedro Alfonso*, ed. D. Catalán y Mª S. De Andrés, Madrid, Gredos- Seminario Menéndez Pidal, 1970. Posible traducción de una versión portuguesa de la obra alfonsí.
– *Crónica de Castilla*, ed. Patricia Rochwert-Zuili, Paris, SEMH-Sorbonne-CLEA, 2010. Obra derivada de la *Estoria de España* con especial atención al Cid.

- *Crónica de San Juan de la Peña,* ed. A. Ubieto Arteta, Valencia, Anúbar, 1961. Crónica de la familia navarro-aragonesa, distinta al enfoque castellano-leonés alfonsí.
- Pedro del Corral, *Crónica del rey don Rodrigo postrimero rey de los godos (Crónica sarracina)*, ed. J. Donald Fogelquist, Madrid, Castalia, 2001. Ejemplo de crónica novelada.

Como ejemplo de las misceláneas históricas del XV se ha editado la obra de Lope Garcia de Salazar, *Libro de las buenas andanças e fortunas que fizo Lope Garcia de Salazar*, ed. M. C. Villacorta Macho, Universidad del País Vasco, 2015.

C. Las crónicas reales y las crónicas del Canciller Ayala

De las crónicas reales son de interés, a modo de ejemplo del género las que siguen:

- Ferrán Sánchez de Valladolid, modelo de incio del género, contamos con la edición solvente de dos de sus crónicas:
  - *Crónica de Alfonso X. Según el Ms. II/2777 de la Biblioteca del Palacio Real (Madrid)*, ed. M. González Jiménez, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1998.
  - *Crónica de Sancho IV*, ed. Pablo Enrique Saracino, Buenos Aires, SECRIT, 2014.
- *Gran Crónica de Alfonso XI,* ed. D. Catalán, Madrid, Gredos- Seminario Menéndez Pidal, 1976. Ejemplo de la cronística de Alfonso XI.
- Pedro Carrillo de Albornoz o de Huete, *Crónica del Halconero de Juan II,* ed. J. de Mata Carriazo, Madrid, Espasa Calpe, 1946. Ejemplo de la crónica política trastámara posterior a Ayala favorable al rey con pretensión de objetividad.
- *Crónica anónima de Enrique IV de Castilla 1454-1475 (Crónica castellana).* Ed. M.P. Sánchez-Parra, Madrid, Ediciones de la Torre, 1991. Ejemplo de la crónica política trastámara posterior a Ayala crítica con el rey.
- Andrés Bernáldez, *Memorias del reinado de los Reyes Católicos,* ed. M. Gómez Moreno y J. de Mata Carriazo, Madrid, RAH y CSIC, 1962. Ejemplo de las novedades historiográficas del reinado de los Reyes Católicos y del providencialismo de su propaganda política.

Pero López de Ayala, Canciller Mayor de Castilla, cuenta con excelentes ediciones críticas de sus dos primeras crónicas debidas al magisterio de Germán Orduna en el SECRYT:

– *Crónica del rey don Pedro y del rey don Enrique, su hermano, hijos del rey don Alfonso Onceno,* ed. G. Orduna, estudio preliminar G. Orduna y J. L. Moure, Buenos Aires, Secrit, 1994 y 1997.
– *Crónica del Rey Don Juan Primero*. Ed. Jorge Norberto Ferro, Buenos Aires, SECRIT, 2009.

Para la *Crónica de Enrique III* hay que seguir utilizando la versión de *Crónicas*, ed. J.L. Martín, Barcelona, Planeta, 1991, que reproduce a través de la BAE el texto de la versión vulgata de las crónicas de Ayala que editó Eugenio Llaguno y Amírola en el siglo XVIII.

D. Otros géneros historiográficos postalfonsíes

En lo referente a las crónicas particulares contamos con una ejemplar edición de su principal testimonio, *El Victorial:*

– Gutierre Díaz de Games, *El Victorial*, ed. Rafael Beltrán, Madrid – Barcelona, Real Academia Española - Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2014.

Del resto de crónicas destacamos las que siguen por el interés de su contenido histórico y cultural:

– *Hechos del condestable don Miguel Lucas de Iranzo (crónica del siglo XV),* ed. Juan Mata Carriazo - estudio preliminar Michel Garcia - presentación Manuel González Jiménez, Granada, Universidad de Granada - Universidad de Sevilla - Marcial Pons - Herederos de Juan de Mata Carriazo, 2009. Documenta la cultura cortesana del XV.
– Alonso de Maldonado, *Vida e historia del maestre de Alcántara, don Alonso de Monroy*, ed. L. Romero, Tarragona, Ed. Tarraco, 1978. Historia la Extremadura del siglo XV.

En cuanto al género de las semblanzas, contamos con ediciones crítcas solventes y asequibles de sus dos grandes cultivadores:

– Fernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*:
  · Ed. Robert Tate, Londres, Támesis, 1965.
  · ed. José Antonio Barrio Sánchez, Madrid, Cátedra, 1998. Sigue en la práctica la excelente edición de R. B. Tate.
– Fernando de Pulgar, *Claros varones de Castilla*.
  · Ed. Robert Tate, Madrid, Taurus, 1995.
  · Ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 2007.

En cuanto a los libros de viajes tenemos publicados dos traducciones aragonesas de interés:

- Juan de Mandevilla, *Libro de las maravillas del mundo (Ms. Esc. M-III-7)*, ed. Mª Mercedes Rodríguez Temperley, Buenos Aires, Secrit, 2005.
- *El libro de Marco Polo, versión aragonesa del siglo XIV*, ed. Francisco Sangorrín Guallar, Zaragoza, Institución Fernando el Católico - Excma. Diputación de Zaragoza, 2016.

A ellos hay que añadir la traducción castellana del *Viaje de la Tierra Santa* del germano Breidenbach, realizada por el aragonés Martín Martínez de Ampiés (Bernardo de Breidenbach, *Viaje de la Tierra Santa*, ed. Pedro Tena Tena, Zaragoza, Institución Fernándo el Católico, 2003).

Junto a estas traduciones contamos con una antología de libros de viajes medievales: *Libros españoles de viajes medievales (Selección)* (ed. J. Rubio Tovar, Madrid, Taurus, 1987) y con ediciones críticas de las dos obras representativas del género en castellano:

- Ruy González De Clavijo, *Embajada a Tamorlán*, Ed. Francisco López Estrada, Madrid, Castalia, 1999.
- Pero Tafur, *Andanças e viajes*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Fundación José Manuel Lara, 2009. Nueva edición en Madrid, Cátedra, 2018.

Las hagiografías cortesanas del manuscrito h-I-13 de la Biblioteca de El Escorial han sido editadas en el marco del volumen facticio en que han sido transmitidas: *Antología castellana de relatos medievales* (Ms. Esc. h-I-13), ed. Carina Zubillaga, Buenos Aires, SECRIT, 2008. Edita las vidas de Santa María Magdalena, Santa Marta, Santa María Egipcíaca y Santa Catalina.

Como testimonio de la Legenda aurea en Castilla se ha publicado *La leyenda de los santos (Flos Sanctorum del ms. 8 de la Biblioteca Menéndez Pelayo)*, eds. I. Uría y F. Baños Vallejo, Santander, Año Jubilar Lebaniego- Sociedad Menéndez Pelayo, 2000.

Del género de milagros en prosa contamos con la edición de *Los "Milagros romançados" de Pero Marín*, ed. K-H. Anton, Abadía de Silos, 1988, con *Los Milagros de Santiago (BN Madrid 10252),* ed. J. E. Connolly, Universidad de Salamanca, 1991, y con la obra de María Eugenia Díaz Tena, *Los Milagros de Nuestra Señora de Guadalupe (Siglo XV y primorios del XVI): Edición y breve estudio del manuscrito C-1 del Archivo del Monasterio de Guadalupe*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2017.

E. Los libros de caballerías

El acceso a los libros de caballerías se puede realizar a través de varias excelentes antologías que informan sobre el género:

- *Textos medievales de caballerías*, ed. J. M. Viña Liste, Madrid, Cátedra, 1993.
- *Antología de libros de caballerías castellanos*, ed. J. M. Lucía Megías, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- *Antología del Ciclo de Amadís de Gaula*, ed. Emilio J. Sales Dasí, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- *Antología de traducciones y adaptaciones castellanas de la Materia de Bretaña.* Selección de José Manuel Lucía Megías, en *Libros de caballerías. 1. Materia de Bretaña en la península ibérica: literatura castellana y tristaniana*, Universidad de Valencia, 2016, pp. 143-218. Antología de de la Materia de Bretaña adaptada en Castilla tomada de la antología anterior de José Manuel Lucía Megías (2001).

De los libros de caballerías hispánicos contamos con solventes ediciones del *Zifar*, del *Amadís* y del *Palmerín:*

- Libro del cavallero Zifar / Libro del cavallero Çifar
  - Ed. J. González Muela, Madrid, Castalia, 1982.
  - J.M. Lucía Megías*, Edición crítica del "Libro del cavallero Zifar*, Universidad de Alcalá de Henares, 1995.
  - *Libro del caballero Zifar. Códice de París*, ed. R. Ramos, Barcelona, Manuel Moleiro Editor, 1996. Edición facsímil y crítica, que incluye un volumen de estudios dirigidos por Francisco. Rico.
- Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula:*
  - Ed. J. M. Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1987-1988.
  - Ed. Victoria Cirlot y José Enrique Ruiz Doménec, Barcelona, Planeta, 1991.
  - *Los quatro libros del Virtuoso caballero Amadís de Gaula*, intr.. V. Infantes, Madrid, Singular, 1999-2000 [facsímil de la primera edición de Jorge Coci, Zaragoza, 1508].
- Garci Rodríguez de Montalvo, *Sergas de Esplandián,* ed. Carlos Sáinz de la Maza, Madrid, Castalia, 2003.

- *Palmerín de Olivia:*
    - Ed. Giuseppe di Stefano - introd. Mª Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.

De las narraciones caballerescas breves contamos con diversas ediciones, de las que destacamos por su interés las que siguen:

- *Narrativa popular de la Edad Media (La doncella Teodor, Flores y Blancaflor. París y Viana)*, ed. N. Baranda y V. Infantes, Madrid, Akal, 1995.
- Historias caballerescas del siglo XVI
    - *I,* ed. N. Baranda, Madrid, Turner, 1995. Edita la *Crónica del Çid Ruy Díaz, Enrique fi de Oliva, Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe, Conde Partinuplés, Reina Sebilla, Crónica de Fernán Gonçales y Roberto el Diablo*.
    - *II,* ed. N. Baranda, Madrid, Turner, 1995. Edita el *Libro del rey Canamor, La historia de los enamorados Flores y Blancaflor, La crónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre, La historia de linda Magalona, La Poncella de Francia, Historia del Emperador Carlomago y de los doze pares de Francia, Historia del cavallero Clamades, La historia del noble cavallero París y de la donzella Viana*.
- *Antología castellana de relatos medievales* (Ms. Esc. h-I-13), ed. Carina Zubillaga, Buenos Aires, SECRIT, 2008. Edita las historias de Pláçidas, Guillelme, Otas de Roma, Una santa enperatrís y Carlos Maynes.

F. Las novelas sentimentales

Las materia sentimental de la que surge la novela o tratado de amores cuenta con la edición de sus principales textos:

- J. Boccaccio, *Libro de Fiameta*, ed. L. Mendia Vozzo, Pisa, Giardini, 1983. Edición del incunable de Salamanca, 1497.
- Eneas Silvio Piccolomini, *Estoria muy verdadera de dos amantes*, ed. Ines Ravasini, Roma, Bagatto Libri, 2003. Estudia y edita la edición de Salamanca de 1496.
- *Del Tostado sobre el amor*, ed. P. Cátedra, Barcelona, "Stelle dell'Orsa", 1986. Edita el *Breviloquio y el Tratado de cómo al hombre es necesaria amar*, atribuido al Tostado.
- *Tratados de amor en el entorno de "Celestina",* ed. P. Cátedra, Madrid, España Nuevo Milenio, 2001. Edita nueve tratados de amor.

En lo referente a la novela sentimental contamos con ediciones críticas de las principales manifestaciones del género:

- Juan Rodríguez del Padrón:
  - *Siervo libre de amor*, ed. F. Serrano Puente, Madrid, Castalia, 1976.
  - *Bursario*, Eds. P. Saquero Suárez-Somonte - T. González Rolán, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2010.
- Pedro de Portugal, *Sátira de infelice e felice vida*, ed. Guillermo Serés, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008.
- Juan de Flores:
  - *Grisel y Mirabella*. Ed. ed. critica, introduzione e note di Maria Grazia Ciccarello Di Blasi, Roma, Bagatto Libri, 2003.
  - *Grimalte y Gradisa*. Ed. Carmen Parrilla, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008.
- Pedro Manuel Jiménez de Urrea: *Penitencia de amor*, ed. Regula Rohland De Langbehn, *Lemir*, 16 (2012).

La obra completa de Diego de San Pedro ha sido editada por Keith Whinnom:

- *Obras completas, I, Tractado de amores de Arnalte y Lucenda*, ed. K. Whinnom, Madrid, Castalia, 1973.
- *Obras completas, II, Cárcel de amor*, ed. K. Whinnom, Madrid, Castalia, 1971.
- *Obras completas, III: Poesías*, ed. D. Severin y K. Whinnom, Castalia, Madrid, 1979.

Su obra maestra, *Cárcel de amor*, cuenta con una edición extraordinaria de Carmen Parrilla, de obligada lectura: *Cárcel de amor con la continuación de Nicolás Núñez*, ed. C. Parrilla y estudio preliminar de A. Deyermond, Barcelona, Crítica, 1995.

Junto a ella contamos con la edición crítica de su obra narrativa: *Cárcel de amor. Arnalte y Lucenda. Sermón,* ed. J. F. Ruiz Casanova. Madrid, Cátedra, 1995.

TEMA VI
LA PROSA DIDÁCTICA MEDIEVAL

1. LA PROSA DIDÁCTICA

1.1. Valor literario de la prosa didáctica

A. La función de la prosa en la formación de nobles

El desarrollo de la prosa didáctica romance en la Edad Media está vinculado a las necesidades formativas que los nobles tienen para ejercer las labores de gobierno y para mantener su estatus social. Esta labor formativa, inicialmente desarrollada en la corte real y de ahí luego reproducida en las cortes de nobles y prelados, suele recibir en el siglo XIII el nombre de consejo. Cómo pudo ser este consejo formativo en las cortes medievales cabe observarlo en el prólogo del *Libro de los doze sabios* que nos da cuenta de cómo la formación oral para el gobierno termina generando una literatura en romance:[58]

> Al muy alto y muy noble, poderoso y bienaventurado señor rey don Fernando de Castilla y de León. Los doce sabios que la vuestra merced mandó que viniésemos de los vuestros reinos y de los reinos de los reyes vuestros amados hermanos para vos dar consejo en lo espiritual y temporal: en lo espiritual para salud y descargo de la vuestra anima, y de la vuestra esclarecida y justa conciencia, en lo temporal para vos decir y declarar lo que nos parece en todas las cosas que nos dijistes y mandastes que viésemos. Y señor, todo esto os hemos declarado largamente según que a vuestro servicio cumple. Y señor, a lo que ahora mandades que vos demos por escrito todas las cosas que todo príncipe y regidor de reino debe haber en si, y de como debe obrar en aquello que a él mismo pertenece. Y otrosí de como debe regir, y castigar, y mandar, y conocer a los del su reino, para que vos y los nobles señores infantes vuestros hijos tengáis esta nuestra escritura para estudiarla y mirar en ella como en espejo. Y señor, por cumplir vuestro servicio y mandado hízose esta escritura breve que vos ahora dejamos. Y aunque sea en si breve, grandes

58 Tomado del portal *Filosofía en español*: http://www.filosofia.org/aut/001/12sabios.htm

> juicios y buenos trae ella consigo para en lo que vos mandastes. Y señor, plega a la vuestra alteza de mandar dar a cada uno de los altos señores infantes vuestros fijos el traslado della, porque así ahora a lo presente como en lo de adelante por venir ella es tal escritura que bien se aprovechará el que la leyere y tomare algo della, a pro de las animas y de los cuerpos.

El texto muestra cómo el consejo solicitado por el noble ("vuestra merced mandó") se realiza por parte de unos servidores especialmente formados, los consejeros ("doce sabios") para que el aconsejado pueda tomar decisiones en conciencia y eficacia "en lo espiritual y lo temporal". La formación requerida en el consejo afecta a la formación del estado, esto es, a su propia conciencia y calidad de noble ("todas las cosas que todo príncipe y regidor de reino debe haber en si, y de como debe obrar en aquello que a él mismo pertenece") y a sus obligaciones de gobierno ("Y otrosí de como debe regir, y castigar, y mandar, y conocer a los del su reino"). Esta formación no se limita al marco oral de la enseñanza personal, sino que genera una literatura sapiencial "para que vos y los nobles señores infantes vuestros hijos tengáis esta nuestra escritura para estudiarla y mirar en ella como en espejo". La intención de esta literatura es evidentemente práctica: pretende promover y difundir formas de comportamiento nobiliario en el presente y en el futuro ("porque así ahora a lo presente como en lo de adelante por venir ella es tal escritura que bien se aprovechará el que la leyere y tomare algo della, a pro de las animas y de los cuerpos").

Esta literatura formativa del noble se realiza por un agente especial: el consejero. Su cualidad fundamental, ya se ha visto en el fragmento anterior, es la de ser poseedor de un saber ("sabio") que transmite a los nobles a quienes forma. ¿Cómo realiza esa labor formativa? El *Sendebar*, en el personaje de Çendubete, nos muestra su labor pedagógica:[59]

> Çendubete tomó este día el niño por la mano e fuese con él para su posada e fiz' fazer un gran palaçio fermoso de muy gran guisa e escrivió por las paredes todos los saberes que l'avía de mostrar e de aprender: todas las estrellas e todas las feguras e todas las cosas. Desí díxole:
>
> –Esta es mi silla e ésta es la tuya fasta que aprendas los saberes todos que yo aprendí en este palaçio. E desenbarga tu coraçon e abiva tu engeño e tu oír e tu veer.

---

[59] Tomamos los textos de la edición de Mª Jesús Lascarra, Madrid, Cátedra, 1996.

> E asentóse con él a mostralle. E traíanles allí que comiesen e que beviesen. E ellos non salían fuera e ninguno otro non les entrava allá. E el niño era de buen engeño e de buen entendimiento, de guisa que, ante que llegase el plazo, aprendió todos los saberes que Çendubete, su maestro, avía escripto del saber de los omnes.

Çendubete sabe "todos los saberes que le avía de mostrar e de aprender" y sabe escribirlos. Es esta una formación que en el siglo XIII solo se aprende en las universidades: es una formación clerical. El consejero, por tanto, es un clérigo tal y como lo eran los autores del mester de clerecía. Por ello, conoce todos los saberes (que ha de aprenderlos en latín) pero los traslada por escrito y oralmente a un noble que solo sabe castellano. Realiza con ello una labor de traslación cultural en la que da cuenta "del saber de los omnes" de forma oral mediante el pupilaje de su discípulo, esto es, mediante las conversaciones entre maestro y discípulo ("E asentóse con él a mostralle") en las que el "oír" es el elemento fundamental de aprendizaje. Pero junto al oír el alumno cuenta también con el "veer" las escrituras que "su maestro avía escripto del saber de los omnes". Esta escritura es en romance. Obsérvese que en el proceso de formación en ningún momento deben aprender un idioma de cultura como era el latín en la formación medieval. La formación, y su escritura, se hace en la lengua de comunicación habitual: el romance. Y esta labor formativa, mediante la enseñanza oral al discípulo y mediante la escritura de esta enseñanza para su recuerdo y permanencia, es la que demanda y crea la literatura didáctica en prosa medieval. Esta literatura está dirigida fundamentalmente al noble, pues sus consejeros, como clérigos, tienen una formación clerical, esto es, de cultura universitaria realizada en latín.

Conforme avance el siglo XIV el clérigo será sustituido por la nueva figura del letrado. Este nuevo agente cultural representa la extensión de la cultura universitaria que cuenta cada vez con más miembros y afecta cada vez a más capas sociales (a los nobles segundones que van a dedicarse a la carrera eclesiástica, a jóvenes del común que se integran en las órdenes mendicantes que se extienden por pueblos y ciudades, etc.). El letrado, frente al clérigo, va a ir desarrollando la figura del escritor de oficio y con ella el nacimiento de la conciencia de autoría. Su escritura será intencionada, nacida de intereses cada vez más concretos y circunstanciales, por lo que la prosa didáctica irá respondiendo cada vez a fines pragmáticos más explícitos y la obra se dirigirá a satisfacer peticiones en ocasiones muy concretas de los nobles a cuyo servicio pone la pluma el escritor letrado. Con ello la función del prosista medieval es la de ser un servidor letrado de los intereses políticos y sociales del noble a quien sirve.

B. El uso pastoral de la prosa: la oralidad medieval

Si la labor de la Iglesia tuvo una importante función en el desarrollo de la poesía romance culta, no parece tener tanta importancia en el nacimiento de la literatura en prosa, muy vinculada como acabamos de ver a los intereses formativos de la nobleza. La preocupación pastoral del IV Concilio de Letrán de alcanzar una mayor formación del pueblo cristiano tuvo un doble circuito de difusión, como vimos en el caso del mester de clerecía. En primer lugar, la Iglesia pretende en el siglo XIII una mayor formación de sus clérigos mediante el latín y los contenidos de cultura occidental que han de aprender en las universidades. En segundo lugar, el pueblo cristiano ha de ser formado en romance mediante la predicación y la orientación pastoral del sacramento de la penitencia. Esta labor formativa se basa, por tanto, en un fondo literario en latín (al que tienen acceso los clérigos) y una divulgación oral en romance que, como oral que es, es efímera y no deja testimonios escritos, salvo algunas manifestaciones ocasionales. El pueblo cristiano en su mayoría es analfabeto en la Edad Media por lo que no tiene sentido (ni forma de financiación) una literatura romance a él dedicada. Su formación se basa en la palabra de los predicadores y en la catequesis gráfica de iglesias y retablos.

Ello no obstante, conforme avance el siglo XIII se va a ir generando una nueva cultura conventual en romance en el ámbito de las órdenes mendicantes, sobre todo en torno a los dominicos, los franciscanos y a las nuevas órdenes castellanas como los jerónimos cuyo principal centro será el Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe. Este nuevo ámbito creará una literatura interna de formación de frailes (sobre todo dirigida a aquellos frailes legos que no tienen formación universitaria) y de monjas (que tanto por ser mujeres como por su clausura no tienen por lo general acceso a la formación en latín). Se trata de una literatura espiritual o devocional que forma y conforma su vocación religiosa y sus prácticas de piedad. Junto a esta literatura de consumo interno en los conventos, la actividad de las órdenes mendicantes (y en menor medida la actividad reformadora de obispos y prelados) genera un literatura externa vinculada a la predicación en romance, a la práctica sacramental (especialmente del sacramento de la penitencia) y a la demanda de atención o formación espiritual que los nobles solicitan de manera explícita.

La prosa didáctica medieval, pues, desarrolla su producción mediante la literatura nacida de las necesidades de formación de nobles (la que aporta el mayor número de obras) y mediante la literatura conventual, interna y externa. Tanto en un caso como en otro la literatura viene a reproducir y a consolidar en el tiempo unos procesos de

formación que se basan en la palabra, en la transmisión mediante el consejo personal o la predicación pública. Por ello, la oralidad es la forma básica de difusión de esta literatura y la marca constante de su estilo. Veámoslo en un pasaje de los *Castigos y documentos del rey don Sancho*. En él una materia propia de la predicación (la parábola evangélica del sembrador) se utiliza como símil del proceso de formación medieval (el consejo) en el que el oír es el canal y todo ello se realiza dentro de una obra de formación nobiliaria dedicada a la formación del futuro rey Fernando IV. Y en su elocución oímos la palabra de quien aconseja, pues su estilo es claramente conversacional, imitando una conversación en la que el vocativo del receptor ("Mio fijo") convive con la primera persona del formador ("nos, el rey don Sancho por la graçia de Dios, que fezimos este libro"):[60]

> Mio fijo, non quieras las buenas estorias y las fazañas de los omnes buenos que fueron dezir las con tus palabras buenas ante malos omnes, viles y rafezes, ca, si ante ellos las dixeses, perderies tú los tus buenos dichos, faries en ello tu daño, a ellos non ternie pro y tú mismo tomaries en ello enojo y pesar desque metieses mientes en qué logar lo dizes depues que lo ovieses dicho. Jhesuxpisto, nuestro Señor y nuestro maestro, nos amuestra en el su evangelio cómo devemos senbrar nuestras palabras, ó dize: semejança es del que sienbra, que, en senbrando, esparze su semiente, y la una cae en buena tierra, bien labrada y llieva buen fruto, y la otra cae sobre la peña que es seca y non falla ý humor a que se aprenda para criar; la otra cae entre las espinas y las espinas afogan la y non la dexan nasçer; la otra cae en la carrera por ó pasan los omnes que es dura y pisada, non se puede esconder deyuso de la tierra y las aves que buelan veen la estar descubierta, comen la y asi non faze fruto. Nuestro Señor Jhesuchristo, que dixo estas semejanças, él mismo las dispone por el su evangelio espiritual mente. E nos, el rey don Sancho por la graçia de Dios, que fezimos este libro, queremos los aqui disponer tenporal mente, segund las costunbres y las bondades de los omnes. E en antes que el rey o el grand señor diga sus razones o departiendo, segund se acaesçen las cosas, deve meter mjentes cómmo las dize. Por ende, el nuestro disponimiento destas palabras es este: el que sienbra su semiente buena es el que dize sus palabras buenas, apuestas, de buena razon y derecha. La tierra sobre que cahen es a semejança de los omnes que aquellas palabras oyen. E asi como la tierra y los logares sobre que esta semiente cae son departidos los unos de los otros, bien asi las voluntades, las bondades y las obras de los omnes son departidas de los otros. La buena tierra y

[60] Tomado de la edición que realiza Antonio Rivera García del manuscrito B de *Castigos y documentos para bien vivir de Sancho IV en la Biblioteca Saavedra Fajardo de Pensamiento Político Hispánico:* http://www.saavedrafajardo.org/Archivos/LIBROS/Libro0441.pdf

bien labrada en que cae esta simiente es a semejança de los buenos coraçones de los buenos omnes, los quales son bien labrados por buenos entendimientos y por buenas memorias que han, e por seer sesudos, letrados y de buenas mañas, que las sus vidas despienden en buenas obras y se saben guardar de las malas. Y en tales como estos non se pierde la buena simiente de las buenas palabras que oyen, mas cresçe, amuchigua y va adelante. E bien aventurado es aquel que gelas dize y a quien da Dios tales oidores que gelas aprenden. La simiente que cae sobre la piedra dura y seca, en que non falla humor en que crie, es a semejança de las buenas palabras que se dizen ante los nesçios y desentendidos, que los sus coraçones son secos y sin humidat de buen entendimjento, de buena rrazon y de letradura, y por que non falla en qué prender para retener lo que oye que son enduresçidos que non saben retener las palabras que han oidas. E asi commo les entra por las unas orejas sale les por las otras. E menos saben de lo que oyen depues que lo han oido que antes que lo oyesen. La semiente que cae entre las espinas, e las espinas la afogan que la non dexan cresçer, es a semejança de las buenas palabras que se dizen ante los omnes malos y traidores falsos, que las sus maldades y las sus traiçiones son espinas que afogan las palabras de los buenos. Con las sus maldades non las dexan cresçer, nin tienen pro a ellos, nin quieren que tengan pro a los otros que las han oidas. E la simiente que cae en las carreras que son duras y pisadas, e por esta razon finca la simiente descubierta, y vienen las aves que buelan y comen la, e esto es a semejança de los coraçones de los omnes que son enduresçidos y pesados en conplir sus voluntades, y que a menudo se convierten a los que se les antoja. E quando buenas palabras y buenos castigos oyen, non se les raiga en los coraçones y ponen lo adesuso. E a semejança de las aves vienen los viçios y los sabores deste mundo, y cuida el omne que estan en buen estado y bien castigados por el bien que han oido, y arrebatan lo, tuellen lo ende y tornan a las sus maldades que de primero suelen usar, ca asi se son peores las sus postrimerias que los sus comienços, que, quanto más bien oyen y deven mejor obrar por ello, dexan de lo fazer y tornan a lo peor.

1.2. Formas de la prosa didáctica medieval

A. Coloquialismo y marcos conversacionales

Como acabamos de ver la oralidad y el carácter conversacional son elementos distintivos del discurso de la prosa medieval. Este coloquialismo afecta tanto al estilo de la prosa (marcado por vocativos, la primera persona, preguntas, diálogos, etc.) como a su desarrollo estructural. De esta forma la prosa medieval se articula mediante marcos que propician la elocución coloquial. Dos van a ser estos marcos: el marco dialogado y el marco expositivo.

En el marco dialogado la formación se desarrolla en obras que fingen un relato o una situación comunicativa en la que hay una relación inmediata entre el receptor y su formador. El modelo más explícito de este marco es el de preguntas y respuestas en las que un personaje (generalmente noble) solicita una formación que es respondida por su maestro. Como veremos, *El conde Lucanor* de don Juan Manuel responde a este modelo. Esta estuctura de pregunta-respuesta puede adoptar la forma más universitaria y argumental de la disputatio, como ocurre en muchas de las obras apologéticas o en la *Historia de la doncella Teodor*. Con el tiempo se irá conformando más como dialógo cortesano en el XV, presente en muchos de los tratados consolatorios como el *Diálogo e razonamiento en la muerte del Marqués de Santillana*, y desarrollará el género epistolar en el que la conversación in presentia se sustituye por un modelo de conversación in absentia.

Ejemplo de este marco dialogado podemos encontrarlo en la continuación del *Libro de los doce sabios*:

> Después que finó este santo y bienaventurado rey don Fernando, que ganó a Sevilla y a Córdoba y a toda la frontera de los moros, reinó el infante don Alfonso, su hijo primero, heredero de estos reinos de Castilla y de León. Y porque a poco tiempo después que este rey don Alfón reinó acaeció grandes discordias por algunos de los infantes sus hermanos y de los sus ricos omnes de Castilla y de León, haciéndose ellos todos contra este rey don Alonso unos, por ende envió el rey por los doce grandes sabios y filósofos que enviara el rey don Fernando su padre para haber su consejo con ellos, así en lo espiritual como en lo temporal, según que lo hiciera este rey santo su padre. Y porque el rey supo que eran finados dos sabios destos doce, envió llamar otros dos grandes sabios, cuales él nombró, para que viniesen en lugar destos dos que finaron. Y luego que ellos todos doce vinieron a este rey don Alfonso, demandóles el rey consejo en todas las cosas espirituales y temporales según que lo hiciera el rey su padre. Y ellos diéronle sus consejos buenos y verdaderos, de que el rey se tuvo por muy pagado y bien aconsejado de sus consejos dellos.

Un mínimo marco narrativo (la llamada de los sabios a la corte por parte del rey) permite crear una situación en la que cada sabio, en conversación cortesana, expone al rey la doctrina sapiencial de sus dichos y consejos.

El marco expositivo utilizará la forma básica del tratado, esto es, el desarrollo razonado y sistemático de una idea o una serie de ideas utilizando recursos de la oratoria. Su modelo es la exposición culta latina utilizada en el mundo clásico que era el modelo de transmisión básica de la ciencia, la filosofía y la teología. El modelo

expositivo del tratado podía conformarse como un género escolástico afín, el de las cuestiones, en las que el desarrollo de la argumentación no es libre sino que responde al orden de exposición del tema en forma de pregunta, exposición de razones en favor y en contra de la pregunta planteada y respuesta conclusiva del autor aportando sus propia respuesta. Así ocurre en el *Tratado sobre los dioses de la gentilidad o las catorce cuestiones* del Tostado. Las *artes praedicandi* de la Edad Media hicieron del sermón un género reglado de exposición oral (que podía transvasarse a modelos escritos) propio de este marco elocutivo. Por último, la exposición en ocasiones podía tener un carácter claramente imperativo sobre el receptor adoptando la forma de exhortación como en la *Epístola exhortatoria a las letras* de Juan de Lucena.

De todas estas formas elocutivas aparecerán ejemplos en el estudio de los principales géneros de la prosa didáctica general. Sirva ahora como ejemplo del tratado el comienzo del *Libro del Arcipreste de Talavera o Corbacho* de Alfonso Martínez de Toledo en el que indica el género (con el sinónimo de "compendio breve en romance") y el orden expositivo que seguirá en su desarrollo ("Y va en cuatro principales partes dividido: en la primera hablaré de reprobación de loco amor. Y en la segunda …"). El tono conversacional se advierte en su oración inicial (al modo de los predicadores), en su descripción del receptor al que se dirige ("especialmente para algunos que no han hollado el mundo ni han bebido de sus amargos brebajes ni han gustado de sus viandas amargas") y en la presencia de la primera persona ("yo, Martín Alfonso de Toledo, bachiller en decretos, arcipreste de Talavera"):[61]

> En el nombre de la sancta trenidat, padre, fijo, spíritu sancto, tres personas e un solo Dios verdadero, fazedor, hordenador e componedor de todas las cosas, sin el qual cosa nin puede ser bien fecha, ni bien dicha, començada, mediada nin finida, aviendo por medianera, intercesora e abogada a la humill sin manzilla virgen Sancta María. Por ende, yo, Martín Alfons de Toledo, bachiller en decretos, arcipreste de Talavera, capellán de nuestro senior el Rey de Castilla don Juan -que Dios mantenga por luengos tiempos e buenos- aunque indigno propuse de fazer un compendio breve en romance para información algund tanto de aquellos que les pluguiere leerlo, e leído retenerlo, e retenido, por obra ponerlo; especialmente para algunos que no han follado el mundo ni han bevido de sus amargos bevrajes ni han gustado de sus viandas amargas, que para los que saben e han visto sentido e hoído non lo escrio ni digo, que su saber les abasta para se defender de las cosas contrarias. E va en quatro principales partes diviso: en la primera fablaré de

[61] Citamos por la edición de Michael Gerli, Madrid, Cátedra, 1992, 4ª ed.

reprobación de loco amor. E en la segunda diré de las condiçiones algund tanto de las viçiosas mugeres. E en la tercera proseguiré las complisiones de los ombres (quáles son o qué virtud tienen para amar o ser amados). En la quarta concluiré reprobando la común manera de fablar de los fados, venturas, fortunas, signos e planetas, reprobada por la sancta madre iglesia e por aquellos en que Dios dio sentido, seso e juizio natural, e entendimiento racional. Esto por quanto algunos quieren dezir que si amando pecan que su fado o ventura ge lo procuraron.

B. Variedad y etapas de la prosa didáctica medieval

La prosa didáctica medieval responde a dos grandes etapas evolutivas. La primera de ellas, que podemos denominar *prosa de la etapa alfonsí* se caracteriza, como en el caso de la historiografía, por el dominio creativo de la corte real. En ella encontramos dos momentos evolutivos diferentes: 1) desde los orígenes del idioma hasta el final del reinado de Alfonso X (1284) y 2) desde Sancho IV hasta la instauración de la nueva dinastía trastámara con Enrique II (1469). La segunda etapa, protagonizada por la producción de las cortes nobiliarias, se desarrolla en los turbulentos reinados de la dinastía trastámara (1469-1517) y se caracteriza por el crecimiento exponencial de la producción y de la veriedad genérica de la prosa didáctica; por ello la denominamos *desarrollo de la prosa didáctica trastámara*.

El primer periodo de prosa de la etapa alfonsí (hasta 1284) cabe denominarlo de *configuración de la cultura alfonsí*, pues es en el que se desarrolla la amplia labor cultural de Alfonso X. En el terreno de la prosa didáctica este periodo va a ver el desarrollo de una prosa sapiencial de formación de nobles basada en la estructura de preguntas y respuestas que produce una serie de colecciones de ejemplos y de sentencias. También va a darse una amplia traducción de obras científicas que habilitan a la prosa como vehículo de la enunciación formativa. La prosa jurídica alcanza su desarrollo como prosa apta para testimoniar la realidad de las formas de vida de la Castilla del siglo XIII. La figura de Alfonso X domina este periodo, con su amplia obra científica, su obra jurídica y sus obras en prosa sobre el ocio cortesano. Al haber reseñado su producción de forma conjunta en el capítulo anterior no la estudiaremos en este (vid. V.2.2.c).

El segundo periodo de la etapa de la prosa alfonsí (de 1284 a 1369) se puede denominar *revisión del legado alfonsí*, ya que en él el sistema cultural configurado por Alfonso X va a sufrir una revisión de sus contenidos y principios. En un primer lugar, el Molinismo nacido con Sancho IV y vigente hasta la muerte de la reina María de Molina tras la minoría de edad de Alfonso XI (de 1284 a 1321) va a realizar una

revisión crítica de la obra alfonsí sustituyendo su obra científica por un nuevo enciclopedismo cristiano. De forma paralela don Juan Manuel revisará desde los intereses nobiliarios la labor alfonsí reivindicado sus actuaciones políticas personales. Por su parte, Alfonso XI recuperará la labor jurídica de Alfonso X (será de hecho quien promulgue las *Partidas* alfonsíes) y desarrollará una teoría del poder en línea con el regalismo alfonsí. El tumultuoso reinado de Pedro I hará que esta recuperación no tenga una continuidad en la cultura castellana de la segunda mitad del siglo XIV.

La etapa de la prosa trastámara (de 1369 a 1517) se caracteriza por el protagonismo cultural de las cortes nobiliarias, en las que la corte real es un ámbito privilegiado de creación pero no el único. Esta multiplicidad de centros creativos va a propiciar también un amplio *desarrollo de la prosa didáctica* que multiplica las formas genéricas y el número de obras de la didáctica postalfonsí. Se alcanza con ello una gran variedad y una gran producción. Esta versatilidad de la formación postalfonsí dará lugar a formas clericales como son la homilética y la tratadística de contenido moral y religioso; a formas nobiliarias como serán los regimientos de príncipes y de nobles (o doctrinales de caballeros) o a obras destinadas a desarrollar una cultura cortesana; y a formas letradas de traducciones y literatura pre-humanista.

La extensión de esta producción de prosa didáctica (ya desde el siglo XIII, pero sobre todo en el XV) y su variedad temática y formal (con obras de gran valor literario y otras de muy escaso valor artístico) hacen inabarcable su estudio completo. Es necesario realizar una selección de las obras y géneros que estudiaremos. Por eso, en el panorama de la prosa didáctica que se desarrolla en los epígrafes de este tema se han aplicado los siguientes criterios de selección:

– Solo se han atendido a las novedades evolutivas de cada etapa (en línea con la evolución trazada al comienzo de este epífrafe).
– No se tratan obras de escasa tradición o influencia en la literatura castellana (por ejemplo las traducciones y escritos con influencia de la obra de Ramón Llull) o de carácter técnico escasamente literario (como la literatura médica, cinegética, teológica, de arte de la guerra…). Así, a pesar de su interés, no se tratará el *Libro de la montería de Alfonso XI*, ejemplo de literatura cinegética, o las traducciones del *Arte de la guerra* de Vegecio.
– En los géneros que se incluyen se estudia toda su producción a lo largo de toda la Edad Media en el momento de mayor tratamiento. Por eso, por ejemplo, las colecciones de exempla se estudian en el periodo de consolidación de la cultura alfonsí (s. XIII), aunque se reseña toda su historia hasta finales del siglo XV.

– Se ha intentado incluir en cada periodo ejemplos de prosistas representativos de distintas formas de la literatura didáctica, con una especial atención a los principales polígrafos del XV.

2. PROSA DIDÁCTICA DE LA CULTURA ALFONSÍ

2.1. Literatura sapiencial alfonsí

A. Función y forma de la literatura sapiencial

Ya hemos advertido que del periodo de configuración de la cultura alfonsí solo vamos a atender a los géneros vinculados a la literatutra sapiencial, ya que las traducciones científicas, las obras legales y la prosa del ocio cortesano del Alfonso X el sabio las hemos tratado sintéticamente en otro lugar (vid. V.2.2.c). La literatura sapiencial traslada un conjunto de saberes de carácter general sobre el comportamiento humano con fines de formación práctica, bien mediante sentencias (breves máximas morales) o bien mediante breves relatos que son ejemplos de comportamiento (exempla). En el periodo que nos ocupa las fuentes de la mayoría de las obras sapienciales son fuentes árabes. ¿Cómo un reino cristiano en lucha contra el invasor árabe utiliza para la formación de sus gobernantes fuentes del enemigo? Por un doble motivo. En primer lugar porque en muchas ocasiones los textos árabes son meros intermediarios de un saber que procede del mundo clásico, en especial de Grecia, o del mundo oriental (India, Persia, etc.). En segundo lugar porque los contenidos traducidos hacen referencia a comportamientos de valor general y no a elementos identificadores de la cultura islámica. De hecho, en el tratamiento de las fuentes se advierte una cristianización de los conceptos utilizados con lo que las traducciones adaptan el mundo árabe a la cultura cristiana para dar traslado de las ideas útiles para la corte de Castilla.

Cabe ver estas características de las obras sapienciales en el prólogo de *Bocados de oro* cuyo encabezamiento castellaniza la oración inicial árabe incluyendo a María en su invocación y sustituyendo la mención genérica de Dios (equivalente al Alá islámico) por la específica mención a Nuestro Señor Jesucristo:[62]

[62] Citamos por la transcripción adaptada de Asmaa Bouhrass, a partir de la edición de1495 incluída en la *Biblioteca Saavedra Fajardo de Pensamiento Político Hispánico*: http://www.saavedrafajardo.org/Archivos/LIBROS/Libro0787.pdf

En el nombre de Dios y de la virgen Sancta María, comienza el libro que es llamado Bocados de Oro, el cual hizo el Bonium, rey de Persia, y contiene en sí muchas doctrinas y buenas para la vida de los hombres.

El nuestro maestro y redemptor Jesucristo, después de formado el hombre a su semejanza, primeramente puso en él entendimiento para saber y conoscer todas las cosas.E porque esto pudiese saber más complidamente dióle cinco sentidos: ver, oír, oler, gustar y tentar. […]

El oír tovieron que se llegaba más al saber y al entendimiento del hombre. [...] Ca oyendo las cosas, y haciéndogelas entender, las aprendieron también y mejor que otros que hobieron sus sentidos. E por el oír que les falleció perdieron el entendimiento, y algunos dellos el hablar y non supieron ninguna cosa y fueron así como mudos. E demás, el hombre por el oír conosce a Dios y a los sanctos y a otras cosas muchas que no vió así como si las viese. E pues que, tamaño bien puso Dios en este sentido, mucho deben los hombres usar bien con él, y pugnar siempre en oír buenas cosas de buenos hombres, y señaladamente de aquellos que las sepan bien decir. E pugnar sienpre en oír buenos libros antiguos, y las historias de los grandes hechos, y los consejos, y los castigos, y los proverbios, y los castigos que los filósofos dieron y muchos dejaron escriptos, de los cuales verá y oirá muchas y muy buenas razones.

E en este libro, todo hombre cuerdo y de buen entendimiento que haya sabor de oír bien y de sacar alguna pro deste sentido que es oír, e con que se acordaron todos los sabios más que con ninguno de los otros sentidos. E de aquí adelante, los buenos y los entendidos abran los ojos de los corazones para oír, e oirán hechos de reyes y dichos de sabios mucho maravillosos.

El carácter didáctico del género y su vinculación a los procesos de formación del noble mediante el consejo se advierte en el elogio que se realiza del “oír” como forma básica de conocimiento (“El oír tovieron que se llegaba más al saber y al entendimiento del hombre”). En este oír las fuentes escritas que se leen en voz alta y suelen vincularse a la historiografía (“E pugnar sienpre en oír buenos libros antiguos, y las historias de los grandes hechos”) conviven con un conjunto más misceláneo en el que los sabios transmiten sus conocimientos mediante el consejo que se escucha de labios del consejero (“E en este libro, todo hombre cuerdo y de buen entendimiento que haya sabor de oír bien y de sacar alguna pro deste sentido que es oír, e con que se acordaron todos los sabios más que con ninguno de los otros sentidos”). Estos consejos, que llegan a escribirse (“muchos dejaron escriptos”), tienen un conjunto variado de contenidos que el prologuista agrupa en dos categorías: “los consejos…y los castigos”, “los castigos, y los proverbios”, en otras palabras,

"hechos" y "dichos" "que haya sabor de oír bien y de sacar alguna pro deste sentido que es oír". Esta diferencia entre hechos y dichos configura los dos géneros diferentes de la literatura sapiencial: las colecciones de ejemplos (hechos) y las colecciones de sentencias (dichos). La importancia que adquiere el marco formativo de preguntas y respuestas va a generar una tercera forma de literatura sapiencial: los debates en prosa, en los que sus protagonistas disputan en un ámbito cortesano mostrando conocimientos diversos mediantes sentencias y ejemplos que entremezclan en sus argumentaciones.

B. Colecciones de exempla

El género del exemplum (o ejemplo) se caracteriza por ser un relato genérico o concreto del que se deriva un comportamiento ejemplar, en el sentido de que ofrece una lección moral de comportamiento que puede ser aprendida y practicada por sus receptores. Con ello, lo que interesa del relato no es su especificidad ni su trama o aventura, sino que lo que interesa es la lección moral que de él cabe deducir y que a menudo se hace explícita en forma de moraleja o reflexión final. Su finalidad es la de castigar, esto es, avisar de engaños y de errores morales para evitarlos o para proponer comportamientos dignos de ser imitados.

Como técnica didáctica el ejemplo es muy utilizado en todo tipo de escritos medievales. En este sentido, hemos advertido cómo en el *Libro de buen amor* se insertaban numerosos ejemplos en sus versos. En el caso que nos ocupa el género que estudiamos no es el ejemplo, sino las colecciones de ejemplos, esto es, obras que transmiten de forma conjunta un grupo de ejemplos que tienen cierta unidad estructural y muy a menudo también temática.

Las colecciones de ejemplos del siglo XIII se caracterizan porque su unidad estructural viene dada por un marco narrativo que permite insertar los exempla en la colección. En el caso del *Sendebar*, por ejemplo, se trata de un debate que se produce en la corte ante la acusación calumniosa que la reina hace de su hijastro, el infante, que se niega a responder a sus propuestas amorosas. Cada uno de los contendientes argumenta a favor y en contra de las mujeres mediante diversos ejemplos, que terminan con el ejemplo definitivo relatado por el príncipe en los siguientes términos:

> *Cuento 23: Abbas. Enxenplo de la muger e del clérigo e del fraile*
>
> E dixo el rey: –¿Cómmo fue eso?
>
> E dixo el Infante: –Oí dezir de una muger, e fue su marido fuera a librar su fazienda. E ella enbió al abad a dezir que el marido non era en la villa e que viniese

para la noche a su posada. El abad vino e entró en casa. E quando vino faza la media noche, vino el marido e llamó a la puerta, e dixo él: –¿Qué será?

E dixo ella: –Vete e escóndete en aquel palaçio fasta de día.

Entró el marido e echóse en su cama; e quando vino el día, levantóse la muger e fue a un fraile su amigo e díxole todo commo le acaesçiera, e rogóle que levase un ábito que sacase al abad que estava en su casa. E fue el fraile e dixo: –¿Qué es de fulano?

E dixo ella: –Non es levantado.

Entró e preguntóle por nuevas onde venía. E estovo allí fasta que fue vestido, e dixo el fraile: –Perdóname que me quiero acoger.

Dixo él: –Vayades en ora buena.

E en egualando con el palaçio, salió el abad vestido commo fraile. E fuese con él fasta su orden e fuese.

E, señor, non te di este enxenplo sinon que non creas a las mugeres, que son malas, que dize el sabio que "aunque se tornase la tierra papel e la mar tinta e los peçes de ella péndolas, que non podrían escrevir las maldades de las mugeres".

E el rey mandóla quemar en un caldera en seco.

Este ejemplo representativo del género nos muestra la estructura del consejo basada en la pregunta ("E dixo el rey: –¿Cómmo fue eso?") y la respuesta ("E dixo el Infante"). La caracterización de los personajes y de la acción es genérica. Adviértase que no aparece ningún nombre propio ni un marco temporal o geográfico preciso; incluso se utiliza una expresión tan genérica como la pregunta: "–¿Qué es de fulano?". Este carácter genérico hace que el ejemplo sea un esquema de comportamiento en el que solo se destaca su valor ejemplar; en el caso que nos ocupa: la capacidad de engaño de la mujer. En estos relatos la anécdota narrada suele ser un mero tipo de comportamiento; en este ejemplo del *Sendebar* una mujer engaña a su marido doblemente: primero con su adulterio, y seguidamente haciendo que el abad escondido salga delante del fraile para que el marido que lo ve salir por detrás solo vea la espalda del fraile que oculta la figura del abad. Este carácter tipo permite su aplicación al comportamiento del receptor cuando experimente una situación semejante en su vida. Para que la lección moral sea más manifiesta, muchos ejemplos incluyen una moraleja final: "E, señor, non te di este enxenplo sinon que non creas a las mugeres, que son malas, que dize el sabio que «aunque se tornase la tierra papel e la mar tinta e los peçes de ella péndolas, que non podrían escrevir las maldades de las mujeres»". De la eficacia del ejemplo da testimonio el cierre de su marco narrativo,

pues el rey condena a muerte infamante a su esposa infiel ("E el rey mandóla quemar en un caldera en seco"). Por otro lado, el carácter genérico de estos relatos permite que obras de procedencia árabe puedan tener un uso formativo cortesano en la Castilla del XIII, ya que responden a preocupaciones universales del comportamiento humano.

El género de los exempla de origen oriental se difunde en el Occidente cristiano a partir de la obra de Pedro Alfonso *Disciplina clericalis* de principios del siglo XII. En el estudio de estas obras se plantea un problema de transmisión ya que los testimonios conservados son tardíos (manuscritos del XV) frente a su proceso de creación y difusión en el XIII.

En la Castilla del XIII la primera colección de cuentos que disponemos es el *Calila e Dimna* mandada traducir por Alfonso X el sabio. Los dos manuscritos que la transmiten presentan una deturpación que no permite saber si se tradujo siendo infante (1251) o en 1261, pues ambos datos incompatibles aparecen en el texto conservado. Se basa en la colección de cuentos hindú *Panchatantra* a través de la versión árabe de al-Muqaffa (s. VIII). En la obra dos lobos cervales, Calila e Dimna, relatan ejemplos en el marco de las preguntas y respuestas entre un rey y un filósofo que reflexionan sobre la auténtica dimensión del saber.

El *Sendebar* sigue una tradición cuentística (de oscuros orígenes) que tiene dos ramas de transmisión: una tradición occidental, que genera el *Liber de septem sapientibus,* y una tradición oriental caracterizada por la presencia de un único consejero. De esta tradición oriental deriva el *Sendebar* que se tradujo en 1253 a instancias del infante Fadrique, hermano de Alfonso X. Su contenido es fuertemente misógino y se desarrolla en un marco narrativo de disputatio mediante ejemplos, del tipo que cabe advertir en los diálogos de Trotaconventos con doña Endrina y doña Garoza en el *Libro de buen amor*.

En el periodo de revisión molinista del legado alfonsí se compone *Barlaam e Josafat.* En esta colección la literatura doctrinal desarrolla una materia religiosa (trasmite cristianizada la leyenda de Buda), enfrentándose la vida terrena con la espiritual y uniéndose ambas en la figura de Josafat. La obra propone un modelo de vida basado en los principios de la fe. Por su parte, don Juan Manuel renovará el género haciéndolo portavoz de los intereses nobiliarios en su *Conde Lucanor*.

En la época trastámara los exempla abandonan en su producción los intereses cortesanos para ser utilizados como elementos de formación religiosa, de manera especial mediante su utilización en la literatura moral y en la predicación.

Estructuralmente, quizás para favorecer su uso inserto en otras obras, las colecciones de exempla pierden el marco narrativo que les daba unidad en las colecciones anteriores. Se componen así el denominado *Libro de los gatos*, única muestra del género en la segunda mitad del XIV, basado en las *Fabulae* de Odo de Chériton, dedicado a una fuerte sátira moral y social de la sociedad de su época. El *Libro de los exemplos por abc* (h. 1435 o 1436) de Sánchez del Vercial se dedica a la formación de clérigos con vistas a dotarlos de materiales de predicación, por lo que ordena sus exempla por el orden alfabético de la sentencia moral (en latín) que resume su enseñanza moral y su aplicación homilética. El *Espéculo de legos*, traducción del *Speculum laicorum* realizada a finales del XIV o principios del XV, también se dedica a la formación de predicadores. Contamos con una colección manuscrita de *Exemplos muy notables* conservada en el ms. 5626 de la Biblioteca Nacional de Madrid donde los ejemplos se ponen al servicio de la ética de la consolación desarrollada en el XV.

Al no cumplir las colecciones de ejemplos con su función de formación de nobles a partir de la segunda mitad del XIV, ocuparán su lugar diversas obras de carácter misceláneo que insertan en su texto abundantes anécdotas de valor ejemplar. Así ocurre con la traducción de *Factorum et dictorum memorabilium* de Valerio Máximo, un repertorio de ejemplos de la Antigüedad clásica de gran éxito. Fue traducida al catalán en 1395 y de esta traducción derivan las traducciones castellanas de Juan Alfonso de Zamora (entre 1416 y 1427) y de Hugo de Urriés impresa en 1495 (Zaragoza). Los *Hechos y dichos memorables* de Valerio Máximo fueron un elemento fundamental en la construcción de la cultura letrada y nobiliaria del siglo XV. Imita el género y la aplica a España con una selección de personales elegidos por su vida modélica Diego Rodríguez de Almela en su *Valerio de las estorias escolásticas e de España*, redactado antes de 1456, e impreso en 1487.

A finales del siglo XV desaparece el género de las colecciones de exempla por haberse ido integrando en misceláneas religiosas. Solo se salvan algunas impresiones de la derivación del *Calila e Dimna*, como es el caso del *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo,* impresa en 1493 (Burgos) y traducida de la versión latina de Juan de Capua. La tradición del *Sendebar* dará en el XV dos versiones provenientes de la tradición occidental (donde el consejo lo realizan siete sabios). La primera de ellas es la *Novella* de Cañizares que traduce la *Scala Coeli* de Gobi y se conserva en el ms. 6052 de la Biblioteca Nacional de Madrid. La segunda es el *Libro de los siete sabios de Roma* que quizás con impresiones anteriores, se conserva en una edición de 1510. En ambas el elemento narrativo crece disminuyendo sus lecciones morales.

Las fábulas esópicas que han ido sirviendo de fuente en muchas de las obras anteriores (como el *Libro de buen amor* o el *Conde Lucanor*) se van a difundir de manera independiente en una obra de gran éxito editorial, el *Esopete ystoriado*, del que se conservan cuatro incunables de 1488 a 1496. Es de gran interés por sus grabados. Sus textos provienen en su mayor parte del *Romulus* medieval basado en las versiones que Fedro adaptó de Esopo. Como en el caso del *Sendebar* las fábulas interesan más por sus elementos narrativos que por sus lecciones morales.

C. Colecciones de sentencias

El género de los dichos o colecciones de sentencias utiliza como las colecciones de exempla un marco narrativo en el que se enlazan una colección de sentencias, máximas, proverbios y, en ocasiones, pequeñas anécdotas ejemplares atribuidas a sabios que transmiten un conjunto de saberes de utilidad para el noble del XIII. En su elocución se caracterizan por el laconismo expresivo y la acumulación de sus sentencias. Sirva de ejemplo este fragmento del *Libro de los doze sabios:*

> Y comenzaron sus dichos estos sabios, de los cuales eran algunos dellos grandes filósofos y otros dellos de santa vida. Y dijo el primero sabio dellos: «Lealtad es muro firme y ensalzamiento de ganancia.» El segundo sabio dijo: «Lealtad es morada por siempre y hermosa nombradía.» El tercero sabio dijo: «Lealtad es ramo fuerte y que las ramas dan en el cielo y las raíces a los abismos.» El cuarto sabio dijo: «Lealtad es prado hermoso y verdura sin sequedad.» El quinto sabio dijo: «Lealtad es espacio de corazón y nobleza de voluntad.» El sexto sabio dijo: «Lealtad es vida segura y muerte honrada.» El seteno sabio dijo: «Lealtad es vergel de los sabios y sepultura de los malos.» El octavo sabio dijo: «Lealtad es madre de las virtudes, y fortaleza no corrompida.» El noveno sabio dijo: «Lealtad es hermosa armadura y alegría de corazón y consolación de pobreza.» El décimo sabio dijo: «Lealtad es señora de las conquistas y madre de los secretos y confirmación de buenos juicios.» El onceno sabio dijo: «Lealtad es camino de paraíso y vía de los nobles, espejo de la hidalguía.» El doceno sabio dijo: «Lealtad es movimiento espiritual, loor mundanal, arca de durable tesoro, apuramiento de nobleza, raíz de bondad, destruimiento de maldad, profesión de seso, juicio hermoso, secreto limpio, vergel de muchas flores, libro de todas ciencias, cámara de caballería.»

Como se observa en el laconismo y la imaginería utilizada en esta expresión sentenciosa ("Lealtad es ramo fuerte y que las ramas dan en el cielo y las raíces a los abismos"), muchas de las sentencias necesitan para su correcta comprensión la necesaria interpetación de la glosa del consejero. Por ello la lectura individual de las sentencias

de poco aprovecha, salvo que las obras (como ocurre en ocasiones) incluyan glosas explicativas de sus dichos. El significado de estas sentencias se caracteriza por su aplicación universal. Adviértase que, con independencia de compartir un ámbito nobiliario o no, una afirmación del tipo "Lealtad es muro firme y ensalzamiento de ganancia" tiene un valor universal: en cualquier caso y situación la lealtad sirve de apoyo ("muro firme") y ayuda ("ensalzamiento de ganancia") a quien la recibe y a quien la da. No obstante, en las colecciones se tiende a que ese carácter general se aplique y se adecue a un valor cortesano. Si advertimos cómo va desarrollándose el concepto de lealtad en nuestro ejemplo, los primeros sabios tienen definiciones genéricas y los últimos las ajustan más a un significado cortesano y nobiliario como se comprueba en los dos últimos sabios que aplican directamente la lealtad al ámbito del noble: "El onceno sabio dijo: «Lealtad es […] vía de los nobles, espejo de la hidalguía.» El doceno sabio dijo: «Lealtad es […] apuramiento de nobleza, […] cámara de caballería."

Como ocurre con las colecciones de exempla la mayoría de los textos que conservamos son copias o impresiones del XV, aunque responden a una producción del XIII documentada por referencias de diversas obras. Las colecciones producidas en el siglo XIII responden a dos tradiciones según sus fuentes, por lo que podemos dividirlas en colecciones de fuentes árabes y colecciones castellanas.

Las colecciones castellanas abren el género con el *Libro de los doze sabios.* Se trata de un *speculum principis* que Fernando III encarga para la educación de los infantes que será ampliado y reelaborado por Alfonso X. Con ello presenta un doble proceso de redacción: una redacción inicial en 1237 (primera parte del texto) y una segunda reelaboración en 1255 (segunda parte del texto). La obra se conserva en cinco manuscritos del XV (o posteriores) y un impreso de 1502 en Valladolid. Su contenido doctrinal trata de lo relativo al gobierno del reino y de las virtudes del gobernante.

También a tradición castellana responde una obra clave de la mitad del siglo XIII: *Flores de sabiduría*. Gran parte de sus proverbios serán recogidos por colecciones posteriores. Contamos con dos versiones (una amplia y otra abreviada) y se dirige a un público cortesano y letrado. Recoge un contenido misceláneo en el que la sabiduría es un camino de perfección interior que alcanza la salvación del alma. El *Libro de los cien capítulos* reelabora en el reinado de Alfonso X muchas de las máximas de *Flores de sabiduría* como manual de cortesía y clerecía cortesanas propias de la política alfonsí.

Las colecciones de fuentes árabes se abren con *Poridat de poridades*, obra clave en la transmisión del tema de Alejandro y Aristóteles compuesta a mediados del siglo XIII. Deriva del *Sirr-al'-asrar*, compilado por Yahya ibn al-Batriq en el siglo IX,

siguiendo la versión corta u occidental. Se conserva en cuatro manuscritos (dos de ellos de finales del XIII). La obra es una larga carta de Aristóteles a Alejandro Magno en la que le transmite un amplio conjunto de conocimientos enciclopédicos. Hay otra versión larga u oriental del *Sirr-al'-asr* que fue vertida al latín en el siglo XIII con el título de *Secretum secretorum* y de ella derivan la versión aragonesa promovida por Juan Fernández de Heredia y la versión castellana de *Secreto de los secreto*s.

Continúan la serie de fuentes árabes el *Libro de los buenos proverbios*, derivado del *Kitab adab al-falasifa* miscelánea de Hunayn ibn Ishaq compuesta en el siglo IX. La obra muestra a Alejandro como asiento del saber y de los valores caballerescos. Se debió componer en la segunda mitad del XIII. El libro *Bocados de oro* traduce el original árabe de Abu l-Wafa al Mubashshir ibn Fatik del siglo XI. La colección ofrece una visión del saber como único camino para conocer el mundo y llegar a Dios. Contamos con dos versiones: 1), la breve conocida como *Bocados de oro* y fiel al texto traducido; 2) y una más amplia que desarrolla el viaje del rey Bonium a la India y que suele denominarse *Bonium* que fue impresa en Sevilla en 1495.

El molinismo realizó una profunda revisión del género y del saber que en él se difundía, hasta el punto de conferir a su compilación de dichos la autoría del propio Sancho IV, aunque su autor pudo ser Pero Gómez, escribano del rey. Los *Castigos y documentos de Sancho IV* (h. 1292 y 1293) intentan transmitir a Fernando IV mediante sentencias y consejos la nueva ideología molinista que transmite un saber de raíz religiosa en la que el poder se sustenta en la unión del rey con Dios. Esta visión del gobierno cristiano se recoge también en la colección de sentencias incluida en el *Libro del caballero Zifar* con el título de *Castigos del rey de Mentón* que reutiliza muchas de las sentencias de *Flores de filosofía*. Como en el caso de los ejemplos, desde una clara conciencia nobiliaria don Juan Manuel revisará el género en las partes segunda, tercera y cuarta del *Conde Lucanor*. En ellas, más que el contenido nobiliario, será la expresión cerrada, propia del cortesano trovar clus (cerrado, oscuro) de la poesía provenzal, la marca que hará accesible el conocimiento sapiencial solo al estamento nobiliario que la merece. Pero López de Baeza expondrá el contenido del saber nobiliario en línea con los tratados de don Juan Manuel en forma de una compilación personal de diferentes sentencias, en las que está muy presente *Flores de filosofía*. Compone así sus *Dichos de santos padres* dirigido a las freiles de la Orden de Santiago para su regimiento y la salvación de su alma apropiados a su estado nobiliario.

En la cultura trastámara siguen vigentes las colecciones de sentencias como formas adecuadas para la formación del nobles. Ello explica la compilación de obras a principios

del XV como los *Dichos por instruir a buena vida*, *Dichos e castigos de sabios y filósofos*, los *Proverbios o sentencias breves espirituales y morales*, etc. La más importante de estas compilaciones es la *Floresta de filósofos* atribuida a Fernán Pérez de Guzmán. Es una colección de 3227 sentencias extraídas de las lecturas nobiliarias que muestra un compendio del saber cortesano propio de la primera mitad del siglo XV. El Marqués de Santillana participa en el género con sus *Proverbios o Centiloquio,* terminados en 1437, dedicados a la formación del príncipe Enrique en el que los proverbios en verso se van comentando en prosa desarrollando las virtudes que habrá de ejercitar como gobernante.

Junto a ellos se desarrollan unos compendios educativos orientados para formar en las funciones básicas de la vida familiar. Se componen *Castigos y dotrinas que un sabio dava a sus hijas*, para educar a la mujer a cumplir sus obligaciones como esposa, y el *Capítulo cómo los hijos deven onrar al padre*, para educar a los hijos en sus deberes filiales.

D. Debates en prosa

La consolidación cultural alfonsí va a dar pie a un género mixto, que no va a tener continuación más allá del siglo XIII, que consiste en debates o diálogos en prosa en los que los que disputan o argumentan utilizan indistintamente exempla y sentencias en sus intervenciones. Este género dialogal se desarrolla desde el marco narrativo de las colecciones sapienciales. Cuenta, como en el caso del *Diálogo de Epicteto y el emperador Adriano*, con tradiciones escolares latinas como los *joca monachorum* (cuestionarios de series de enigmas que han de resolverse en el aprendizaje de la Biblia). Este diálogo, junto al *Capítulo de Segundo filósofo*, utiliza la figura de Adriano como la de un escudriñador del saber en su debate frente al infante sabio (Epícteto) y al sabio escepticismo del silencio (Segundo).

La obra por la que el género merece ser analizado es la original *Historia de la Doncella Teodor* que ha merecido mantenerse viva desde las *Mil y una noches* hasta los *folhetos* o literatura de cordel brasileños del siglo XX. En la obra se realiza una disputa enciclopédica protagonizada por la doncella que abarca la teología y la ciencia enmarcadas en un novelesco marco narrativo que ha permitido su pervivencia a través de los siglos. En este marco destaca la caracterización de Teodor como un prodigio de sabiduría y un dechado de comportamiento cortesano según sus modales, educación y bondad. La obra cabe fecharla a medidados del XIII, aunque solo se conserva en cinco manuscritos del XV. De uno de ellos (el a) que presenta unas alteraciones a favor de un significado más defensor de una ideología religiosa en línea con la propugnada por la reina Católica nacen los impresos del XV.

2.2. Revisión del legado cultural alfonsí

A. El molinismo

La reina María de Molina (1264-1321, boda en 1282) fue la impulsora de una reforma cultural que se extiende desde el reinado de Sancho IV (1284-1295) hasta la muerte de la reina (1321) que casi coincide con el final de la minoría de edad de Alfonso XI (1327). Por ello a la labor cultural de este periodo la crítica la denomina molinismo. Esta política cultural consistió en una reacción contra la cultura de Alfonso X en la que advertían una admiración por las obras árabes y judías. Frente a ella, el molinismo desarrolla un pensamiento político y doctrinal acorde con el cristianismo y su más rígida ortodoxia. Este nuevo pensamiento molinista se concreta en un rechazo del legado cultural alfonsí que es reelaborado o sustituido por nuevos productos culturales que suponen una explícita recristianización de la cultura.

Su centro cultural fue la Catedral de Toledo. Sus impulsores intelectuales son los arzobispos Gonzalo García Gudiel (1280-1298, que fue canciller mayor con Sancho IV) y Gonzalo Díaz Palomeque (1299-1310). Esta labor depuradora de la cultura alfonsí fue abandonada con la mayoría de edad de Alfonso XI quien, para reforzar el poder de la monarquía frente a la nobleza, restauró gran parte del legado alfonsí, en especial los contenidos jurídicos en los que se basaba el regalismo de Alfonso X. Con la crisis política de Pedro I y sus sustitución por la nueva dinastía trastámara el legado de Alfonso X y la reforma molinista no tuvieron continuación y la cultura castellana sufrió importantes transformaciones que supusieron el nacimiento de un nuevo modelo cultural dominado por la nobleza, en línea con la reforma personal que don Juan Manuel hizo del legado alfonsí en pleno triunfo del molinismo.

B. El enciclopedismo cristiano

La materia enciclopédica es un elemento que aparece en muchas obras medievales, como son la historiográfica *General Estoria* de Alfonso X, la sapiencial *Historia de la doncella Teodor* o el *Libro de Alexandre* escrito en cuaderna vía. En este epígrafe no vamos a hacer referencia a estos contenidos enciclopédicos sino a obras que se configuran como compendios de todos los saberes conocidos en su época, como en latín supusieron la *Etymologiae* isidorianas.

Este género tiene una de las más tempranas manifestaciones de la literatura castellana: la *Semejanza del mundo*, un breviario enciclopédico centrado en el

conocimiento de la natura compilado en 1223. Se trata de una obra del ámbito escolar de la clerecía del XIII que utiliza como base la *Imago mundi* (h. 1100) de Honorius Inclusus y las *Etymologie* de san Isidoro.

La imperiosa necesidad de recristianizar la cultura por parte del molinismo supuso un impulso a este género de gran importancia medieval: la miscelánea enciclopédica. El *Lucidario* va a cumplir la función de ser una enciclopedia de la cultura cristiana molinista. La obra es una traducción del *Elucidarium* de Honorius Augustodunensis del finales del siglo XI. La obra amplifica y reelabora su fuente hacia 1292 o 1293 para mostrar el dominio del pensamiento teológico sobre las ciencias de la naturaleza. La revisión molinista se completa con una enciclopedia filosófica compilada por Brunetto Latini entre 1260 y 1267 con el título de *Li libres dou Tresor* que pretende que el hombre conozca el mundo que habita (Libro I), sepa gobernarse a sí mismo (Libro II) y sepa vivir en sociedad (Libro III). La obra se traduce en el reinado de Sancho IV con el título de *Libro del tesoro*.

Tras el molinismo varias son las obras enciclopédicas de interés. Destacamos tres muestras del género:

– La enciclopiedia medieval por antonomasia fueron las *Etymologiae* de San Isidoro. La obra fue romanceada, quizás ya en tiempos de Alfonso X, aunque solo contamos con un manuscrito del XV que quizás recoge una versión de finales del XIV.

– Alfonso de la Torre fue un converso vinculado a la corte navarra de don Carlos, príncipe de Viana. A petición de don Juan de Beaumont realiza, entre 1440 y 1453, un tratado enciclopédico en el que recoge los conocimiento fundamentales que ha de tener el ser humano con el título de *Visión deleitable*. En sus contenidos utiliza a Maimónides en su difusión de las concepciones aristotélicas, pero asegurando su plena concordancia con la ortodoxia católica. En su desarrollo literario la reflexión filosófica se enmarca como una visión alegórica propia de los decires del cancionero.

– Alfonso de Toledo, bachiller en decretos y vecino de Cuenca, dedica al arzobispo Carrillo su *Invencionario*. La obra es una enciclopedia que pretende descubir los designios de Dios al crear el mundo mostrando en su primera parte a los inventores de cosas referidas a la vida temporal y en su segunda a los inventores de las cosas referidas a la vida eterna.

3. *EL CONDE LUCANOR* DE DON JUAN MANUEL

3.1. Don Iohan, fijo del muy noble infante don Manuel

A. Vida de don Juan Manuel

Don Iohan, fijo del muy noble infante don Manuel, es un noble cortesano nacido en 1282 con clara conciencia de su privilegiada posición social y con un alto orgullo nobiliario. Fue sobrino nieto de Alfonso X y se crió en la corte de Sancho IV, por lo que su formación fue molinista. Además de sus títulos nobiliarios y señoríos, de Villena y Peñafiel entre otros, fue adelantado del Reino de Murcia (de 1284 a 1312) y corregente en la minoría de edad de Alfonso XI (de 1319 hasta 1321). Participó en las victorias de El Salado (1340) y la toma de Algeciras (1344).

Junto a este perfil de noble cortesano de sangre real que llegó a disponer de un ejército de más de mil caballeros y a acuñar su propia moneda, don Juan Manuel mantuvo una serie de disputas políticas como noble rebelde que terminaron llevándole al fracaso político y al retiro en su castillo de Garcimuñoz. Se enfrentó a Fernando IV en 1303 al pactar con Jaime II, en contra de los intereses de Castilla, aceptándolo como rey de Murcia, por lo que Fernando IV quiso matarlo. En 1310 se retira de la campaña contra Granada por disputas con el rey, haciendo que la expedición fracase.

Se enfrentó a Alfonso XI cuando el rey incumplió su compromiso de boda con Constanza, hija de don Juan Manuel. Por ello se declaró en abierta rebeldía en 1327 desnaturalizándose del reino y declarando la guerra a Alfonso XI, para lo que solicita la ayuda de los moros de Granada. Tras hacer las paces obtiene de nuevo el Adelantamiento de Murcia, aunque de 1329 a 1335 abandona la política y se retira a escribir. Ello no evita que en 1334 Alfonso XI le ataque por haberle negado ayuda en el cerco de Gibraltar. En 1335 nuevamente se desnaturaliza del rey castellano porque Alfonso XI impedía casar a su hija con don Pedro de Portugal, enfrentamiento por el que ha de refugiarse en Valencia. En 1337 vuelve a pactar con Alfonso XI, participando en el asedio de Algeciras junto al rey en 1343.

A partir de las Cortes de Alcalá de 1345 se retira definitivamente de la política. En 1348 muere en Murcia y es enterrado en el convento de dominicos que fundó en Peñafiel.

B. Obra de don Juan Manuel

Toda la obra de don Juan Manuel responde a un proyecto unitario y político, como ocurrió con la obra de Alfonso X. En el caso de su sobrino nieto se pretende

definir y proponer una cortesía nobiliaria que reflejase el prestigio de su linaje y justificase sus pretensiones de preeminencia social en la Castilla del XIV.

Los estudiosos de la producción de don Juan Manuel han señalado tres etapas en su evolución literaria:

- Una primera etapa, de 1320 a 1327, cuya producción es herencia alfonsí y que se realiza cuando don Juan Manuel alcanza un poder acorde con su linaje.
- Una segunda etapa de 1327 a 1337, dominada por la presencia del didactismo, de la conciencia nobiliaria y de la justificación personal redactada en un perido turbulento de enfrentamientos políticos en los que la escritura sirve para seguir mostrando su valía. En esta etapa don Juan Manuel, como ejemplo de cortesía nobiliaria, traza la teoría y la práctica de las obligaciones del estado nobiliario.
- Una tercera etapa, desde 1338 tras la derrota política ante Alfonso XI, caracterizada por la ejemplaridad y las referencias autobiográficas con las que fija la memoria de su linaje, alterando la historia en perjuicio del rey y preparando su salvación mediante la devoción mariana.

De su primera etapa conservamos la *Crónica abreviada* en la que condensa la *Estoria de España* alfonsí para deducir de la memoria del pasado la importancia de su figura en la presente historia de Castilla. En el *Libro de la caça*, propio de la literatura cinegética del ocio cortesano, aprovecha para destacar la preeminencia de su linaje mediante el relato de diversas anécdotas de caza. Cierra la etapa el *Libro del caballero y el escudero* (del que se han perdido trece capítulos) que traza una reflexión nobiliaria sobre la caballería siguiendo el modelo de "fabiella" de preguntas y respuestas de modelo dominico. En la obra un caballero anciano (trasunto de don Juan Manuel) educa a un caballero novel sobre los saberes necesarios para cumplir las obligaciones del estado nobiliario y encontrar a Dios.

La segunda etapa se abre con una obra que refleja los desórdenes morales y políticos con los que se enfrentará de 1327 a 1332, el *Libro de los Estados*. La obra recoge veintidós justificaciones personales y traza la organización social ideal de una sociedad medieval dominada por los privilegios de la nobleza. El libro, articulado como un regimiento de príncipes, ofrece como programa político la labor pacificadora que el propio don Juan Manuel puede desempeñar en la Castilla de su tiempo. El *Conde Lucanor* (1335) cierra este periodo de creación con una obra dedicada a la formación de los nobles con el fin de que sepan salvar el alma manteniendo las obligaciones propias de su estado.

La tercera etapa está constituida por tres libros. En el *Libro infinido* (1336-1337) la formación nobiliaria se dirige a su hijo Fernando Manuel en forma de castigos como los realizados por Sancho IV. Don Juan Manuel transmite a su hijo su entendimiento linajístico como miembro de un estatus y una situación de privilegio en la Castilla del XIV. En el periodo de 1342 a 1345, sometido a Alfonso XI, escribe don Juan Manuel el *Libro de las tres razones o Libro de las armas* en el que prueba razonadamente la superioridad de su linaje sobre el del rey Alfonso XI. Para ello altera la historia defendiendo que la dinastía reinante está maldita frente al infante don Manuel, su padre, quien había sido elegido por Fernando III como auténtico representante de su linaje real. El *Tractado de la Asunción,* posterior a 1342, es una sincera pieza de devoción mariana en la que muestra su espiritualidad de influencia dominica y su poder nobiliario puesto al servicio de la defensa del dogma asuncionista.

Junto a estas obras conservadas, tenemos noticia de diversas obras perdidas. A la primera etapa se vinculan una perdida *Crónica complida* y un tratado sobre la condición nobiliaria titulado *Libro de la caballería*. A la segunda etapa pertenecería dos obras propias del oficio del noble. La primera de ellas, el *Libro de los engeños,* tiene que ver con su oficio de caballero, al tratar sobre diversas máquinas de guerra. El segundo, el perdido *Libro de los cantares*, mostraría su cortesía como trovador, quizás con composiciones en gallego-portugués. A la última etapa se vinculan sus perdidas *Reglas del trovar* que prueban su maestría nobiliaria, no solo en la teoría sobre la nobleza y obligaciones de su estado, sino en la retórica propia del gay saber con el que el noble muestra su cortesía y nobleza en la corte.

Por último, cabe advertir en las obras más representativas de cada uno de sus periodos que la obra de don Juan Manuel supone una profunda revisión de la cultura alfonsí. En un primer lugar, como muestra su *Crónica abreviada*, don Juan Manuel revisa el legado alfonsí actualizándolo en su nuevo marco de cortesía nobiliaria y de exaltación de su linaje. En segundo lugar, se revisa el programa de formación alfonsí sustituyendo su regalismo por una nobleza cortés que se muestra orgullosa de su estado y autónoma en su ejercicio de gobierno, primando los intereses del linaje sobre los intereses del reino. Ello es patente en la formación nobiliaria desarrollada en el *Conde Lucanor*. Por último, en su etapa final, representada en el *Libro de las tres razones*, revisa la legitimidad postalfonsí reivindicando un preeminencia de su linaje sobre la rama que ocupaba la corona de Castilla.

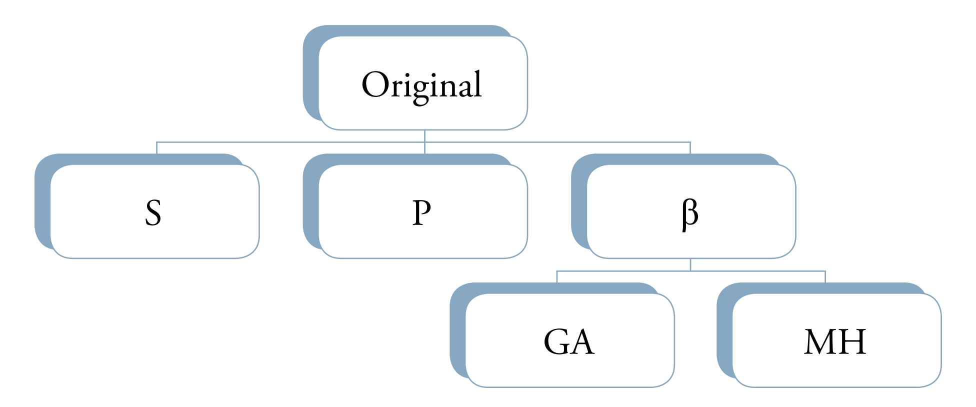
3.2. El *Conde Lucanor*

A. Transmisión y composición

El *Conde Lucanor* se ha transmitido en un códice que conserva de forma conjunta la mayoría de las obras de don Juan Manuel, el códice S (ms 6376 de la Biblioterca Nacional de Madrid) del siglo XV y en seis testimonios en los que la obra se reproduce de forma individual:

- El códice P o Códice de Puñonrostro del siglo XV (ms 15 de la Real Academia Española).
- El códice H de la Real Academia de la Historia (ms 9-29-4/5893).
- Los códices M (ms 4236) y G (ms.18415) de la Biblioteca Nacional de Madrid.
- El códice O de la Biblitoeca Menéndez Pelayo de Santander (ms. M-92 B).
- El testimonio A impreso en la edición que de la obra hizo Argote de Molina, en Sevilla, el año 1575.

Con estos testimonios se puede trazar el siguiente stemma:



S y P son los dos testimonios más cercanos al original. S suele ser el texto base utilizado por las ediciones críticas por presentar un estado de lengua más antiguo y por tener la mayor extensión de texto conservado. Sin embargo, los editores suelen complementar el texto de S con G, copia humanista que ofrece a menudo lecturas más correctas. Por su parte, P ofrece un testimonio innovador, ya que moderniza el lenguaje, aunque su arquetipo ha sufrido menos correcciones que el de S, por lo que en muchas ocasiones sus lecturas están más cercanas al original.

Tal como se edita en la actualidad, el *Conde Lucanor* se compone de cinco partes. La primera y más extensa es una colección de ejemplos. Las partes segunda,

tercera y cuarta acogen una colección de proverbios. La parte quinta es un tratado religioso. Solo S y G conservan las cinco partes, pues el resto de testimonios solo transmite la primera parte, esto es, la colección de ejemplos. En su explicit la obra se fecha en 1335.

El estudio de estos testimonios ha llevado a la crítica a diseñar un proceso de composición de la obra en tres momentos diferentes. En un primer momento el libro, que hoy está compuesto por cinco partes, tendría redactada solo la primera que se difundiría mediante copias. En 1335 se le añadió una ampliación por lo que la obra tendría las cuatro primeras partes actuales. Esta versión ampliada se difundiría en un conjunto de copias que darían lugar a un primer original (O_1). Al final de su vida don Juan Manuel dispuso el texto completo de la obra, añadiendo su V parte, sobre su ejemplar de 1335 configurando el original (O_2) que contendría las cinco partes actuales y mantendría esta fecha.

B. Estructura del libro y géneros didácticos medievales

En la actualidad el *Conde Lucanor* se articula en cinco partes que responden a tres géneros propios y representativos de la prosa didáctica medieval. La crítica suele denominarlas:

- *Libro de los exemplos.* Ocupa la primera parte de la obra y es una colección de exempla que contiene cincuenta ejemplos más uno añadido de discutida autoría (el LI que solo copia S). La obra en su conjunto es ejemplo de la moral nobiliaria con la que ha de comportarse el noble en el siglo XIV. Por ello los ejemplos se dedican a ejemplificar casos de estado y de gobierno.
- *Libro de los proverbios.* Comprende las partes II, III y IV. Es una colección de sentencias que promete cien (aunque incluye 98), cincuenta (pero conserva 49) y treinta (aunque incluye 29). La obra ofrece un conjunto de máximas de moral sapiencial en las que se despliega el saber sotil y el buen entendimiento propios del ingenio cortesano.
- *Tratado del salvamiento del alma*. Ocupa la parte V. Es un tratado de moral religiosa dedicado a preparar al noble para asegurar la salvación de su alma.

La intención formativa que tiene el *Conde Lucanor* la subraya el anteprólogo que, desde el punto de vista de un receptor de la época, explicita su significado:[63]

[63] Tomamos los textos de *El conde Lucanor* de la edición que Carlos Alvar y Sarah Finci han realizado para *Aula Medieval* 4 (2014) en el portal Parnaseo: http://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/AulaMedieval.php?valor=obras&lengua=es

> Este libro fizo don Joán, fijo del muy noble infante don Manuel, deseando que los omnes fiziessen en este mundo tales obras que les fuessen aprovechosas de las onras y de las faziendas y de sus estados, y fuessen más allegados a la carrera por que pudiessen salvar las almas. Y puso en él los enxiemplos más aprovechosos que él sopo de las cosas que acaecieron, por que los omnes puedan fazer esto que dicho es. Y sería maravilla si de cualquier cosa que acaezca a cualquier omne, non fallare en este libro su semejança que acaeció a otro.

Como hace explícito este anteprólogo el *Conde Lucanor* pretende ser un compendio de enseñanzas para que el noble tome conciencia de su propio estado nobiliario y alcance un conjunto de herramientas que le permita el correcto gobierno de su persona, patrimonio y linaje, esto es, para provecho "de las onras y de las faziendas y de sus estados, y fuessen más allegados a la carrera por que pudiessen salvar las almas". Para ello utiliza los tres géneros didácticos de mayor utilidad en su época: "dígovos que non quiero fablar ya en este libro de enxiemplos, nin de proverbios, mas fablar he un poco en otra cosa que es muy más provechosa". Las colecciones de ejemplos y de sentencias son los géneros básicos de la formación de nobles alfonsí, por lo que los utiliza don Juan Manuel para formarlos en las obligaciones propias de su condición social con el fin de proponer una cortesía nobiliaria alternativa a la propuesta desde las cortes reales regalistas (Alfonso X y Alfonso XI) o molinistas (Sancho IV y Fernando IV). Junto a estos dos géneros de "exemplios et proverbios", don Juan Manuel para tratar "otra cosa que es muy más provechosa", esto es, para tratar de la salvación del alma recurrirá al género de contenido religioso por excelencia: el tratado, que en el siglo XIII solía desarrollarse en latín.

En los tres casos, como señala en el prólogo, don Juan Manuel escribe con una clara conciencia de autoría y de originalidad:

> Por ende, yo, don Joán, fijo del infante don Manuel, adelantado mayor de la frontera y del regno de Murcia, fiz este libro compuesto de las más apuestas palabras que yo pude.

La unidad de la obra formalmente se consigue mediante tres recursos: a) un mismo marco narrativo; b) una unidad elocutiva que suma el contenido de las distintas partes dentro de un programa formativo común; c) y un cierre explícito de la obra.

El marco narrativo utilizado para articular la obra, tanto en su colección de ejemplos, como en la de sentencias y en la inserción del tratado religioso, es el de preguntas y respuestas entre un noble y su consejero:

> Y pues el prólogo es acabado, de aquí adelante començaré la manera del libro, en manera de un grand señor que fablava con un su consegero. Y dizían al señor, conde Lucanor, y al consegero, Patronio.

La unidad elocutiva que entiende la suma de las distintas partes como una enseñanza común la explicita Patronio en la presentación de la V parte y en su conclusión. Al comienzo de esta parte, el consejero resume el programa formativo realizado en las cuatro partes anteriores de ejemplos y sentencias y propone su continuidad atendiendo a una nueva materia que lo complementa:

> Et pues tantas cosas son escriptas en este libro sotiles et oscuras et abreviadas, por talante que don Johan ovo de complir talante de don Jaime, dígovos que non quiero fablar ya en este libro de enxiemplos, nin de proverbios, mas fablar he un poco en otra cosa que es muy más aprovechosa.

Por último, esta unidad del proyecto formativo se refuerza en la conclusión de la quinta parte donde también da por acabado este proyecto que incluye ejemplos y proverbios de forma unitaria en el cierre final del libro:

> Agora, señor conde Lucanor, demás de los enxiemplos y proverbios que son en este libro, vos he dicho assaz a mi cuidar para poder guardar el alma y aun el cuerpo y la onra y la fazienda y el estado, y, loado a Dios, segund el mio flaco entendimiento, tengo que vos he complido y acabado todo lo que vos dixe.
>
> Y pues assí es, en esto fago fin a este libro.

A este cierre explícito se le añade un colofón que fecha la obra en 1335 (aunque en su cómputo indica el año de 1373 de la era hispánica):

> Y acabolo don Joán en Salmerón, lunes, XII días de junio, era de mil y CCC y LXX y tres años.

C. El *Libro de los exemplos*

El *Libro de los exemplos* o primera parte del *Conde Lucanor* se compone de cincuenta ejemplos, tal y como indica el propio don Juan Manuel: "en la primera parte deste libro en que ha çincuenta enxiemplos que son muy llanos et muy declarados". De hecho, el *Libro* presenta su unidad estructural con un prólogo que, más que una introducción a la obra en su conjunto, justifica la realización de una colección de ejemplos subrayando su valor como herramienta didáctica para la formación:

> y entre las palabras entremetí algunos exiemplos de que se podrían aprovechar los que los oyeren. Y esto fiz segund la manera que fazen los físicos, que quando quieren fazer alguna melizina que aproveche al fígado, por razón que naturalmente el fígado se paga de las cosas dulces, mezcla[n] con aquella melezina que quiere[n] melezinar el fígado, açúcar o miel o alguna cosa dulce; y por el pagamiento que el fígado á de la cosa dulce, en tirándola para sí, lieva con ella la melezina quel á de aprovechar. Y esso mismo fazen a cualquier miembro que aya mester alguna melezina, que siempre la dan con alguna cosa que naturalmente aquel miembro la aya de tirar a sí. Y a esta semejança, con la merced de Dios, será fecho este libro, y los que lo leyeren [si por] su voluntad tomaren plazer de las cosas provechosas que ý fallaren, será bien; y aun los que lo tan bien non entendieren, non podrán escusar que, en leyendo el libro, por las palabras falagueras y apuestas que en él fallarán, que non ayan a leer las cosas aprovechosas que son ý mezcladas, y aunque ellos non lo dese[e]n, aprovechar se an d'ellas, así como el fígado y los otros miembros dichos se aprovechan de las melezinas que son mezcladas con las cosas de que se ellos pagan. Y Dios, que es complido y complidor de todos los buenos [fechos], por la su merced y por la su piadat, quiera que los que este libro leyeren, que se aprovechen d'él a servicio de Dios y para salvamiento de sus almas y aprovechamiento de sus cuerpos; así como Él sabe que yo, don Joán, lo digo a essa entención.

En el ejemplo L se subraya la unidad de la colección al cerrarla de forma explícita:

> Agora, señor conde Lucanor, vos he respondido a esta pregunta que me feziestes y con esta repuesta vos he respondido a cincuenta preguntas que me avedes fecho. Y avedes estado en ello tanto tiempo, que só cierto que son ende enojados muchos de vuestras compañas, y señaladamente se enojan ende los que non an muy grand talante de oír nin de aprender las cosas de que se pueden mucho aprovechar. Y contéceles como a las vestias que van cargadas de oro, que sienten el peso que lievan a cuestas y non se aprovechan de la pro que ha en ello. Y ellos sienten el enojo de lo que oyen y non se aprovechan de las cosas buenas y aprovechosas que oyen. Y por ende, vos digo que lo uno por esto, y lo ál por el trabajo que he tomado en las otras respuestas que vos di, que vos non quiero más responder a otras preguntas que vós fagades, que en este enxiemplo […] vos quiero fazer fin a este libro.
>
> El conde tovo este por muy buen enxiemplo. Y cuanto de lo que Patronio dixo que non quería quel feziessen más preguntas, dixo que esto fincasse en cómo se pudiesse fazer.

Sin embargo, el códice S incluye un nuevo cuento, el LI, que la mayor parte de la crítica no considera obra de don Juan Manuel, aunque por su estilo y contenido se ajusta al resto de la colección. Para encajarlo, S realiza una interpolación en el final del

ejemplo L haciendo que Patronio concluya diciendo "que en este enxiemplo *y en otro que se sigue adelante d'este* vos quiero fazer fin a este libro". Curiosamente, con este añadido, el autor cerraría su colección en el final del penúltimo ejemplo y no en el último, con una clara ruptura del proceso compositivo. No obstante, este tipo de añadidos (quienes defiende la autoría de don Juan Manuel afirman que el ejemplo se añadiría junto con el tratado V) se ha dado en algunas colecciones medievales, como vimos que ocurría con el doble cierre de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo.

Sea o no de don Juan Manuel el ejemplo LI, la variada temática y la diversidad de estructuras narrativas de la colección presentan además de sus marcas de inicio y de cierre dos elementos de unidad: la intención didáctica unitaria de formación de nobles (que analizaremos en el apartado 2.3.d) y el marco del consejo. Este marco hace que la obra sea un diálogo entre el conde Lucanor y su consejero que se jalona en tres momentos significativos de la obra protagonizados por Saladino: los ejemplos I, XXV y L. En ellos, situados al principio, mitad y final de la colección, se subraya la importancia del consejero en el gobierno del noble; por ello, cabe considerarlos como prólogo, eje y epílogo de ella.

El uso de los ejemplos, dentro del proyecto formativo común del *Conde Lucanor* responde a la intención de don Juan Manuel de mantener dos registros expresivos, el "declarado" de los ejemplos, y el más "oscuro" de los proverbios. En el *Razonamiento que face don Juan por amor de don Jaime, señor de Xérica* que sirve de prólogo a la colección de sentencias que forman las partes II, III y IV del *Conde Lucanor*, don Juan Manuel define la función que el estilo declarado de los ejemplos cumple en su proyecto formativo para asegurar la mejor comprensión de sus enseñanzas por parte de unos receptores "que non fuesen muy letrados":

> Después que yo, don Joán, fijo del muy noble infante don Manuel, adelantado mayor de la frontera y del regno de Murcia, ove acabado este libro del conde Lucanor y de Patronio que fabla de enxiemplos, y de la manera que avedes oído, segund parece por el libro y por el prólogo, fizlo en la manera que entendí que sería más ligero de entender. Y esto fiz porque yo non só muy letrado y queriendo que non dexassen de se aprovechar d'él los que non fuessen muy letrados, assí como yo, por mengua de lo seer, fiz la razones y enxiemplos que en el libro se contienen assaz llanas y declaradas.

Junto a esta colección de LI cuentos, el *Libro de los ejemplos* incluye un moraleja en verso, en pareados (salvo cuatro cuartetas y un refrán), con lo que contamos con una producción poética de carácter sapiencial de 51 breves poemas, ejemplo casi único de la poesía cortesana castellana de la primera mitad del XIV.

D. El *Libro de los proverbios*

El segundo género utilizado es la colección de sentencias. Esta colección se presenta al inicio de la segunda parte mediante el *Razonamiento que face don Juan por amor de don Jaime, señor de Xérica* que es su prólogo ("Et pues el prólogo es acabado en que se entiende la razón porque este libro cuido componer en esta guisa, daquí adelante començaré la manera del libro"). El *Razonamiento* nos informa de que don Juan Manuel, aunque mantiene el contenido desarrollado en el *Libro de los exemplos,* cambia en este nuevo *Libro de los proverbios* su estilo para responder al gusto cortesano de su amigo:

> Y porque don Jaime, señor de Xérica, que es uno de los omnes del mundo que yo más amo y por ventura non [amo] a otro tanto como a él, me dixo que querría que los mis libros fablassen más oscuro, y me rogó que si algund libro feziesse, que non fuesse tan declarado. Y só cierto que esto me dixo porque él es tan sotil y tan de buen entendimiento, y tiene por mengua de sabiduría fablar en las cosas muy llana y declaradamente.
>
> Y lo que yo fiz fasta agora, fizlo por las razones que desuso he dicho, y agora que yo só tenudo de complir en esto y en ál cuanto yo pudiesse su voluntad, fablaré en este libro en las cosas que yo entiendo que los omnes se pueden aprovechar para salvamiento de las almas y aprovechamiento de sus cuerpos y mantenimiento de sus onras y de sus estados. Y comoquier que estas cosas non son muy sotiles en sí, assí como si yo fablasse de la ciencia de teología, o metafísica, o filosofía natural, o aun moral, o otras ciencias muy sotiles, tengo que me cae más, y es más aprovechoso segund el mio estado, fablar d'esta materia que de otra arte o ciencia. Y porque estas cosas de que yo cuido fablar non son en sí muy sotiles, diré yo, con la merced de Dios, lo que dixiere por palabras que los que fueran de tan buen entendimiento como don Jaime, que las entiendan muy bien, y los que non las entendieren non pongan la culpa a mí, ca yo non lo quería fazer sinon como fiz los otros libros, mas pónganla a don Jaime, que me lo izo assí fazer, y a ellos, porque lo non pueden o non quieren entender.

Frente al estilo "declarado" de los ejemplos, apto para los "non letrados", el nuevo estilo "más oscuro" se dedica a un receptor "de buen entenimiento". Este receptor, ejemplificado en don Jaime de Xérica, "es tan sotil y tan de buen entendimiento, y tiene por mengua de sabiduría fablar en las cosas muy llana y declaradamente". Responde así al perfil del cortesano amante del trovar clus de la poesía trovadoresca, que entiende oscuridad como sinónimo de sabiduría e ingenio. Por ello, tanto la expresión poética cortesana como los proverbios manuelinos tenderán a dificultar la

comprensión del texto mediante un retoricismo que oscurezca su sentido, de manera que solo esté al alcance del receptor sotil, como don Jaime de Xérica, que es capaz de comprender las agudezas cortesanas. Tanto la poesía cancioneril del siglo XV como don Juan Manuel van a utilizar el retoricismo conceptista para oscurecer sus sentencias:

> a) –Non es de buen seso el que cuida entender por su entendimiento lo que es sobre todo entendimiento.
>
> […]
>
> b) –Si el fecho faz grand fecho y buen fecho y bien fecho, non es grand fecho. El fecho es fecho cuando el fecho faze el fecho; es grand fecho y bien fecho si el non fecho faz grand fecho y bien fecho.
>
> […]
>
> c) –Lo caro es caro, cuesta caro, guárdasse caro, acábalo caro; lo rehez es rehez, cuesta rehez, gánase rehez, acábalo rehez; lo caro es rehez, lo rehez es caro.
>
> […]
>
> d) –Fuerça non fuerça a fuerça; fuerça desfaz con fuerça, a vezes mejor sin fuerça; non se [dize] bien: fuerça a vezes presta la fuerça; do se puede escusar, non es de provar fuerça.

El léxico abstracto y el juego de palabras que potencia la ambigüedad y la polisemia ("entender" y "entendimiento", "fecho", "caro" y "rehez", "fuerça") desarrollan estas máximas aplicables a cualquier comportamiento humano: a) No es inteligente quien pretende comprender con su entendimiento lo que sobrepasa la capacidad de cualquier entendimiento posible; b) Si el hecho no es una gran empresa ni buena ni bien realizada, no es gran hecho (esto es, digna de mérito); el hecho es un hecho notable cuando su realización se hace de forma meritoria; es gran hecho y bien realizado si lo que no se ha hecho voluntariamente tiene como resultado un suceso notable y positivo; c) Lo valioso es difícil, cuesta caro, se conserva con dificultad, se obtiene difícilmente; lo vil es barato, cuesta barato, se conserva sin dificultad, se obtiene fácilmente; lo valioso es barato, lo vil es caro; d) La necesidad no fuerza a usar la fuerza; a veces es mejor solución no utilizar la fuerza; no se dice bien (no es verdad) que la necesidad a veces dé la fuerza; donde se puede evitar no hay que usar la fuerza.

Por otro lado, la oscuridad se pretenderá intensificar mediante el forzado hipérbaton de la frase agravado con elipsis:

a) –En el medrosas deve señor idas primero y las apressuradas ser sin el que saliere lugar, empero fata grand periglo que sea.

[…]

b) –Non la salut siente nin el bien, el siente se contrario.

[…]

c) –Más tiempos aprovecha paral continuado deleite, que a la fazienda pensamiento [y] alegría.

Ordenadamente las expresiones serían: a) "El señor debe ser el primero que saliere en las medrosas e apresuradas idas, empero [sobre todo] hasta que sea el lugar sin gran peligro"; b) "Non siente la salud ni el bien (qui no) siente su contrario"; c) "A la fazienda más aprovechan tiempos paral pensamiento que continuado deleyte e alegría".

Aunque las sentencias difieren de los ejemplos en su estilo y en el carácter general de su moralización, ya que es sapiencial y general, para el autor guardan una unidad profunda con la primera parte de los ejemplos. Y así lo manifiesta en la transición entre la segunda y la tercera serie de sentencias:

> y pues en la segunda parte ha cient proverbios y algunos fueron yacuanto oscuros y los más, assaz declarados; y en esta tercera parte puse cincuenta proverbios, y son más oscuros que los primeros cincuenta enxiemplos, nin los cient proverbios. Y assí, con los enxiemplos y con los proverbios, hevos puesto en este libro dozientos entre proverbios y enxiemplos, y más: ca en los cincuenta enxiemplos primeros, en contando el enxiemplo, fallaredes en muchos lugares algunos proverbios tan buenos y tan provechosos como en las otras partes d'este libro en que son todos proverbios. Y bien vos digo que cualquier omne que todos estos proverbios y enxiemplos sopiesse, y los guardasse y se aprovechasse d'ellos, quel cumplían assaz para salvar el alma y guardar su fazienda y su fama y su onra y su estado.

Don Juan Manuel suma a las 150 sentencias de su colección (que aumentará con treinta nuevas en su cuarta parte) las 50 provenientes de los *viessos* de sus exiemplos, así como otras sentencias incluidas en sus relatos ejemplares o la solución de Patronio a los casos planteados por el conde Lucanor. Pero esta relación no solo se da por la presencia de sentencias en ambas partes, sino que también se da porque ambos géneros sapienciales, ejemplos y sentencias, responden a una misma intención formativa: "cualquier omne que todos estos proverbios et enxiemplos sopiesse, et los guardasse et se aprovechasse dellos, quel' cumplían assaz para salvar el alma et guardar su fazienda et su fama et su onra et su estado". En este sentido, ha de tenerse en

cuenta que las obligaciones de fama, honra y estado en el siglo XIV solo afectan a la clase nobiliaria, por lo que el receptor de la obra, tanto en sus ejemplos como en sus sentencias, siempre es la nobleza castellana.

La colección de sentencias se articula en tres grupos que conforman la segunda, tercera y cuarta parte del *Conde Lucanor*. Se unen entre sí por el marco en el que Patronio presenta ante el conde Lucanor la función didáctica de sus consejos y le solicita descanso, ante lo que el conde le insiste en que siga su proceso de formación. Este mínimo marco narrativo esconde tras de sí una progresiva intensificación del estilo oscuro de las sentencias, que jalona Patronio en sus diferentes intervenciones. Con referencia a la primera serie de sentencias el estilo se presenta como de expresión declarada, similar a la de los ejemplos ("yo vos fablé fasta agora") aunque en un género distinto ("non por essa manera que en el otro libro ante déste"). El nuevo género de la sentencia exige una expresión abreviada que oscurece la claridad inicial ("començé a fablar en este libro más avreviado et más oscuro que en el otro"). En este proceso de oscurecimiento la segunda serie reconoce que junto a la expresión declarada va a intensificarse la oscura:

> y pues en la segunda parte ha cient proverbios y algunos fueron yacuanto oscuros y los más, assaz declarados; y en esta tercera parte puse cincuenta proverbios, y son más oscuros que los primeros cincuenta enxiemplos, nin los cient proverbios.

Culmina el oscurecimiento formal la tercera serie de sentencias de la que dirá Patronio:

> y por afincamiento que me feziestes ove de poner en estos postremeros treínta proverbios algunos tan oscuramente que será marabilla si bien lo[s] pudierdes entender, si yo o alguno de aquellos a qui lo[s] yo mostré non vos lo[s] declarare.

Con esta serie se cierra el *Libro de los proverbios* en los que el autor despliega el saber sapiencial del gusto de los sotiles cortesanos del XIV ya que "tantas cosas son escritas en este libro sotiles y oscuras y abreviadas, por talante que don Joán ovo de complir talante de don Jaime".

E. El *Tratado de la salvación del alma*

Frente a los dos libros anteriores, el tercer libro del *Conde Lucanor* carece de prólogo. Se inserta en la obra como continuación del marco formativo en el que Patronio viene recogiendo las distintas series de sentencias al conde Lucanor, indicando bruscamente que cambia de género: "dígovos que non quiero fablar ya en este libro de enxiemplos, nin de proverbios, mas fablar he un poco en otra cosa que es muy más provechosa".

Con esta indicación Patronio no solo cambia el tema de la obra, sino su género. De los géneros de marco dialogado de preguntas y respuestas que son las colecciones de ejemplos y sentencias, pasa al género expositivo del tratado, en el que solo existe un interlocutor: el autor que adoctrina a los receptores mediante la exposición estructurada y razonada de su contenido.

La nueva materia que se promete, "muy más aprovechosa", es de contenido religioso ya que "sabedes que cuanto las cosas spirituales son mejores et más nobles que las corporales". Sin embargo, como reconoce el autor al final de esta última parte, las tres unidades estructurales de las que se compone el *Conde Lucanor* (ejemplos, sentencias y tratado) tienen un contenido común: "guardar el alma et aun el cuerpo et la onra et la fazienda et el estado". Por ello, no es extraño que en su exposición doctrinal Patronio haga referencias a otras partes del *Conde Lucanor* como componentes de la misma obra:

> Y si quisiéredes saber cómo fue esto d'este senescal, fallarlo hedes en este libro en el capítulo XLº.
>
> […]
>
> Y porque en este libro non está escrito este enxiemplo, contarvos lo he aquí, y non escrivo aquí el enxiemplo del senescal porque está escrito, como desuso es dicho.
>
> […]
>
> Y siempre el Diablo, que travaja cuanto puede en guisar que los omnes dexen la carrera de Dios por las cosas del mundo, guisa de les dar tal galardón –como [se] cuenta en este libro en el capítulo tal– que dio el Diablo a don Martín, que era mucho su amigo.

El género de tratado se caracteriza porque tiene un desarrollo expositivo de un tema de forma ordenada y sistemática. En este sentido, Patronio guía explícitamente a su receptor a lo largo de la obra para que sepa en cada momento el tema que se trata y el orden de su argumentación. Por ello, al principio del tratado indica su tema: "Et para seer las almas guardadas ha mester muchas cosas, et entendet que en dezir guardar las almas, non quiere ál dezir sinon fazer tales obras porque se salven las almas".

El tema se desarrollará mediante un planteamiento inicial que hace explícito el tratadista, a fin de que se siga con claridad su argumentación:

> Pero devedes saber que para ganar la gloria del Paraíso, que ha [de] guardarse omne de malas obras, que mester es de fazer buenas obras, y estas buenas obras

para guardar las almas y guisar que vayan a Paraíso ha mester ý estas cuatro cosas: la primera, que aya omne [fee] y biva en ley de salvación; la segunda, que desque es en tiempo para lo entender, que crea toda su ley y todos sus artículos y que non dude en ninguna cosa d'ello; la tercera, que faga buenas obras y a buena entención por que gane el Paraíso: la cuarta, que se guarde de fazer malas obras por que sea guardada la su alma de ir al Infierno.

En su desarrollo el autor no será tan ordenado, pues agrupará las dos primeras condiciones en la explicacion de un auténtico credo cristiano en el que resume los principales artículos de fe:

en aquel libro, vos digo assaz de las dos cosas primeras que convienen para salvamiento de las almas, que son: la primera, que aya omne [fee] y viva en ley de salvación; y la segunda, que crea toda su ley y todos sus artículos y que non dude en ninguno d'ellos.

Tras ello, y antes de referirse a las condiciones tercera y cuarta, introduce un excurso de gran valor doctrinal:

Pero ante que fable en estas dos maneras –cómo se puede y deve omne guardar de fazer malas obras para escusar las penas del Infierno, y fazer las buenas para ganar la gloria del Paraíso- diré un poco cómo es y cómo puede seer que los Sacramentos sean verdaderamente assí como lo tiene la Santa Eglesia de Roma.

Concluido el excurso vuelve a su orden inicial de exposición:

pues esta razón es acabada assí como la yo pude acabar, tornaré a fablar de las dos maneras en cómo se puede omne, y deve, guardar de fazer malas obras para se guardar de ir a las penas del Infierno, y podrá fazer y fará buenas obras para la gloria del Paraíso.

Terminada su explicación, que ilustra con un ejemplo sobre el mal obrar que podemos titular *El Caballero y su hijo escudero,* agota la materia propuesta por lo que amplía su enseñanza atendiendo a prevenir el pecado más propio de la nobleza, la soberbia, con el fin de garantizar su salvación:

Agora, señor conde Lucanor, vos he dicho las maneras por que yo entiendo que el omne puede guisar que vaya a la gloria del Paraíso y sea guardado de ir a las penas del Infierno. Y aún por que entendades cuánto engañado es el omne en fiar del

mundo, nin tomar loçanía, nin sobervia, nin poner grand esperança en su onra, nin en su linage, nin en su riqueza, nin en su mancebía, nin en ninguna buena andança que en [e]l mundo pueda aver, fablarvos he un poco en dos cosas por que entendades que todo omne, que buen entendimiento oviesse devía fazer esto que yo digo.

La primera, qué cosa es el omne en sí; y quien en esto cuidare entendrá que non se deve el omne mucho preciar; la otra, qué cosa es mundo y cómo passan los omnes en él, y qué galardón les da de lo que por él fazen. Quien esto cuidare, si de buen entendimiento fuere, entendrá que non debría fazer por él cosa por que perdiesse el otro, que dura sin fin.

Esta preocupación por un receptor nobiliario no solo se da en la naturaleza del pecado más combatido en la obra, sino que se reconoce de forma explícita en el resumen final en el que de los tres posibles comportamientos morales ante el mundo, don Juan Manuel se siente más identificado con el segundo: la salvación cumpliendo las propias obligaciones del estado nobiliario, tal y como ya indicase en el ejemplo III y otros numerosos lugares del libro:

La primera manera, de los que ponen todo su talante y su entendimiento en las cosas del mundo, ciertamente estos son tan engañados y fazen en ello tan sin razón y tan grand su daño y tan grand poco seso, que non ha omne en [e]l mundo que complidamente lo pudiesse dezir [...]

Otrosí, los que passan en el mundo codiciando fazer por que salven las almas, pero non se pueden partir de guardar sus onras y sus estados, estos tales pueden errar y pueden acertar en lo mejor; ca si guardaren todas estas cosas que ellos quieren guardar, guardando todo lo que cumple para salvamiento de las almas, aciertan en lo mejor y puédenlo muy bien fazer; ca cierto es que muchos reis y grandes omnes y otros de muchos estados guardaron sus onras y mantenieron sus estados, y, faziéndolo todo, sopieron obrar en guisa que salvaron las almas y aun fueron santos, y tales como estos non pudo engañar el mundo, nin les ovo a dar el galardón que el mundo suele dar a los que non ponen su esperança en ál sinon en él, y estos guardan las dos vidas que dizen activa y contemplativa.

Otrosí, los que passan en este mundo teniéndose en él por estraños y no[n] ponen su talante en ál sinon en las cosas por que mejor puedan salvar las almas, sin duda estos escogen la mejor carrera; y digo, y atrévome a dezir que, cierto, estos escogen la mejor carrera, porque d'esta vida se dize en l' Evangelio que María escogió la mejor parte la cual nuncal sería tirada. Y si todas las gentes pudiessen mantener esta carrera, sin dubda esta sería la más segura y la más aprovechosa para aquellos que lo guardassen; mas, porque si todos lo fiziessen sería desfazimiento del mundo, y Nuestro Señor non quiere del todo que el mundo sea de los omnes

desamparado, por ende non [se] puede escusar que muchos omnes non passan en [e]l mundo por estas tres maneras dichas.

Mas Dios, por la su merced, quiera que passemos nós por la segunda o por la tercera d'estas tres maneras, y que vos guarde de passar por la primera; ca cierto es que nunca omne por ella quiso passar que non oviesse mal acabamiento.

Hijo de su tiempo, don Juan Manuel ha de elogiar la vida de quienes la dedican al servicio de Dios retirándose del mundo (la tercera manera). Fijo del noble Infante don Manuel, alto miembro de la nobleza castellana, se siente obligado a "guardar sus onras y sus estados,", por lo que será la vía segunda la que prefiera y entienda necesaria para la salvación de la Castilla de su época ya que "Nuestro Señor non quiere del todo que el mundo sea de los omnes desamparado".

En este tratado, propio de su última etapa creativa, se da uno de sus rasgos característicos: la irrupción del autor mediante la autocita en el texto. Así ocurre en su referencia al *Libro de los estados:*

Y, señor conde Lucanor, bien cred por cierto que todas estas cosas, bien assí como los cristianos las creen, que bien assí son, mas los cristianos que non son muy sabios, nin muy letrados, créenlas simplemente como las cree la Santa Madre Eglesia y en esta fe y en esta creencia se salvan; mas, si lo quisierdes [saber] cómo es y cómo puede seer y cómo devía seer, fallarlo hedes más declarado que por dicho y por seso de omne se puede dezir y entender en [e]l libro que don Joán fizo a que llaman *De los Estados*.

Estas menciones no son meras referencias anecdóticas, sino que forman parte de un proyecto cultural en el que unas obras complementan a las otras, por lo que ajustan entre sí sus contenidos:

Y esto diré aquí, porque non fabla en ello tan declaradamente en [e]l dicho libro que don Joán fizo.

[…]

mas, d'esta razón non vos fablaré más, que es ya puesto en otros logares assaz complidamente en otros libros que don Joán fizo.

Por último, el tratado se caracteriza por mantener una elocución conversacional muy cercana a la oralidad de las prácticas homiléticas. Cabe advertir este coloquialismo en el siguiente fragmento:

> Y pues esta razón es acabada assí como la yo pude acabar, tornaré a fablar de las dos maneras en cómo se puede omne, y deve, guardar de fazer malas obras para se guardar de ir a las penas del Infierno, y podrá fazer y fará buenas obras para la gloria del Paraíso.
>
> Señor conde Lucanor, segund desuso es dicho, sería muy grave cosa de se poner por escrito todas las cosas que omne devía fazer para se guardar de ir a las penas del Infierno y para ganar la gloria del Paraíso, pero quien lo quisiesse dezir abreviadamente podría dezir que para esto non ha mester ál sinon fazer bien y non fazer mal. Y esto sería verdat, mas porque esto sería, como algunos dizen, grand verdat y poco seso, por ende, conviene que –pues me atreví a tan grand atrevimiento de fablar en fechos que cuido que me non pertenecía segund la mengua del mio saber– que declare más cómo se pueden fazer estas dos cosas; por ende, digo assí: que las obras que omne ha de fazer para que aya por ellas la gloria del Paraíso, lo primero, conviene que las faga estando en estado de salvación. Y devedes saber que el estado de salvación es cuando el omne está en verdadera penitencia,…

En primer lugar, en el tratado se mezclan expresiones propias de composición escrita (“razón acabada”, “segund desuso es dicho”, “poner por escrito”, “que declare”) con formas propiamente conversacionales cuales son:

– La utilización de verba dicendi propios de la elocución oral como “fablar” y “decir”, sobre todo utilizados en contextos de claro valor oral: “Por ende, digo assí”.

– La constante presencia del receptor, a quien se apela en un falso diálogo in praesentia (ya que el receptor del tratado no está presente en su redacción, pero sí en su recepción que suele realizarse mediante la lectura pública en voz alta). En este caso se sigue fingiendo la conversación del marco entre Patronio y el conde Lucanor a quien se dirige (“Señor conde Lucanor”) en una falsa apelación conversacional, pues el conde no le responde en ningún momento a lo largo del tratado. Más clara es la presencia del receptor en diversas aclaraciones del sentido o exhortaciones de comportamiento que realiza el tratadista como “Y devedes saber…”. Estas apelaciones al receptor son muy comunes a lo largo de la obra, especialmente para asegurarse de su eficacia didáctica:

> Y assí podedes entender que por todas estas razones, todo omne de buen entendimiento que bien parasse mientes en todas sus condiciones, devía entender que non son tales de que se diviesse mucho preciar.

La fuerza del género lleva al autor a hacer que el coloquialismo de Patronio sobrepase el marco de la fingida conversación con su receptor, el Conde Lucanor, y abarque a todos los lectores de su libro:

> –Ciertamente, señor conde, quien quisiesse fablar en estas tres maneras complidamente, avría manera assaz para fazer un libro; mas, porque he tanto fablado, tomo recelo que vós y los que este libro leyeren me ternedes por muy fablador o tomaredes d'ello enojo, por ende non vos fablaré sinon lo menos que yo pudiere en esto, y fazervos he fin a este libro.

3.3. Las narraciones del Conde Lucanor

A. Estructura discursiva del ejemplo

Aunque los cincuenta y un ejemplos transmitidos en el *Conde Lucanor* responden a una gran variedad de fuentes, temas y complejidad narrativa, sin embargo todos presentan una misma estructura tópica en su desarrollo. Observémosla en la lectura de un ejemplo representativo como puede ser el ejemplo XIII:

> *Exemplo trezeno.*
>
> *De lo que conteció a un omne que tomava perdizes*
>
> Fablava otra vez el conde Lucanor con Patronio, su consegero, y díxole:
>
> —Patronio, algunos omnes de grand guisa, y otros que lo non son tanto, me fazen a las vegadas enojos y daños en mi fazienda y en mis gentes, y cuando son ante mí, dan a entender que les pesa mucho porque lo ovieron a fazer, y que lo non fizieron sinon con muy grand mester y con muy grant cuita y non lo pudiendo escusar. Y porque yo querría saber lo que devo fazer cuando tales cosas me fizieren, ruégovos que me digades lo que entendedes en ello.
>
> —Señor conde Lucanor —dixo Patronio—, esto que vós dezides que a vos contece, sobre que me demandades consejo, parece mucho a lo que conteció a un omne que tomava perdizes.
>
> El conde le rogó quel dixiesse cómo fuera aquello.
>
> —Señor conde —dixo Patronio—, un omne paró sus redes a las perdizes; y desque las perdizes fueron caídas en la ret, aquel que las caçava llegó a la ret en que yazían las perdizes; y assí como las iva tomando, matávalas y sacávalas de la red, y en matando las perdizes, dával el viento en los ojos tan recio quel fazía llorar. Y una de las perdizes que estaba biva en la red començó a dezir a las otras:
>
> — ¡Vet, amigas, lo que faze este omne! ¡Comoquiera que nos mata, sabet que á grant duelo de nós, y por ende está llorando!

Y otra perdiz que estava ý, más sabidora que ella, y que con su sabiduría se guardara de caer en la red, respondiol assí:

—Amiga, mucho gradesco a Dios porque me guardó, y ruego a Dios que guarde a mí y a todas mis amigas del que me quiere matar y fazer mal, y me da a entender quel pesa del mio daño.

Y vós, señor conde Lucanor, siempre vos guardat del que vierdes que vos faze enojo y da a entender quel pesa por ello porque lo faze; pero si alguno vos fizier enojo, non por vos fazer daño nin desonra, y el enojo non fuere cosa que vos mucho empesca, y el omne fuer tal de que ayades tomado servicio o ayuda, y lo fiziere con quexa o con mester, en tales logares, conséjovos yo que cerredes el ojo en [e]llo, pero en guisa que lo non faga tantas vezes, dende se vos siga daño nin vergüença; mas, si de otra manera lo fiziesse contra vós, estrañadlo en tal manera por que vuestra fazienda y vuestra onra siempre finque guardada.

El conde tovo por buen consejo este que Patronio le dava y fízolo assí y fallosse ende bien.

Y entendiendo don Joán que este exiemplo era muy bueno, mandolo poner en este libro y fizo estos viessos que dizen assí:

Quien te mal faz mostrando grand pesar,
guisa cómo te puedas d'él guardar.

[Y] la istoria d'este exiemplo es esta que se sigue:

La estructura tópica que presentan todos los ejemplos de *Libro* se articula en cuatro partes en las que se da un contraste entre elementos genéricos en sus contenidos más didácticos y ambientación concreta en sus elementos narrativos.

1. *El Caso.* El ejemplo comienza con una referencia al marco del diálogo ("Fablava otra vez el conde Lucanor con Patronio, su consegero"), tras la que el conde presenta a Patronio un caso genérico que le afecta como noble (que es responsable de su "fazienda" y de sus "gentes"):

   Patronio, algunos omnes de grand guisa, y otros que lo non son tanto, me fazen a las vegadas enojos y daños en mi fazienda y en mis gentes, y cuando son ante mí, dan a entender que les pesa mucho porque lo ovieron a fazer, y que lo non fizieron sinon con muy grand mester y con muy grant cuita y non lo pudiendo escusar.

   Ha de advertirse las expresiones abstractas del caso: lo protagonizan los indefinidos "omnes de grand guisa y otros"; sus acciones son de carácter general e impreciso: "enojos et daños". Sin embargo, trazan un esquema lógico de

comportamiento que se puede aplicar a multitud de situaciones concretas que reúnan los requisitos lógicos que se plantean en el caso. En el ejemplo las acciones de perjucio que cualquiera haga al noble con la condición de que den a entender "que les pesa mucho porque lo ovieron a fazer, y que lo non fizieron sinon con muy grand mester y con muy grant cuita y non lo pudiendo escusar". Esta situación genérica, explicada en términos lógicos de esquema de comportamiento general que cabe aplicar a todas las situaciones concretas que reúnan las condiciones señaladas, exige del noble una respuesta: "porque yo querría saber lo que devo fazer cuando tales cosas me fizieren". Esta necesidad de respuesta es la que solicita el consejo de Patronio que lo realiza en las dos partes siguientes. Según sea la índole del caso Patronio puede solicitar más información al conde antes de iniciar su consejo, con lo que el caso puede desarrollarse con mayor extensión y con un diálogo con varias intervenciones.

2. *Inserción del exemplo*. En un primer lugar Patronio responde a la petición de consejo vinculando el caso con el ejemplo que pretende narrar: "Señor conde Lucanor —dixo Patronio—, esto que vós dezides que a vos contece, sobre que me demandades consejo, parece mucho a lo que conteció a un omne que tomava perdizes". A solicitud del conde ("El conde le rogó quel dixiesse cómo fuera aquello") Patronio narra el ejemplo. Frente al carácter abstracto del caso, el ejemplo se desarrolla con un detallismo narrativo concreto. En el ejemplo narrado, aunque el protagonista es indeterminado ("un omne"), sus acciones se precisan detalladamente con un costumbrismo que refleja una de las formas de caza de la época, la caza con red:

> un omne paró sus redes a las perdizes; y desque las perdizes fueron caídas en la ret, aquel que las caçava llegó a la ret en que yazían las perdizes; y assí como las iva tomando, matávalas y sacávalas de la red, y en matando las perdizes, dával el viento en los ojos tan recio quel fazía llorar.

El ejemplo continúa con el relato detallado de la reacción de las dos perdices que se individualizan en su situación y psicología mediante una antítesis ejemplar: "Y una de las perdizes que estaba biva en la red començó a dezir a las otras" / "Y otra perdiz que estava ý, más sabidora que ella, y que con su sabiduría se guardara de caer en la red". Por otra parte, el diálogo entre las dos perdices refleja formas coloquiales que dotan de gran verosimilitud al relato: "¡Vet, amigas, lo que faze este omne! ¡Comoquiera que nos mata, sabet que

á grant duelo de nós, y por ende está llorando!"; "Amiga, mucho gradesco a Dios porque me guardó, y ruego a Dios que guarde a mí y a todas mis amigas del que me quiere matar y fazer mal, y me da a entender quel pesa del mio daño". Los ejemplos, como se advierte, tienen un desarrollo narrativo autónomo, independiente del caso, con sus propios protagonistas y un desarrollo narrativo muy variado con diferentes grados de complejidad. Cabe advertir la escasa complejidad del relato que analizamos, compuesto por una única anécdota narrada con gran brevedad, frente a relatos más extensos con tramas de múltiples motivos encadenados, como ocurre en el ejemplo XI de don Illán de Toledo, máxime exponente del arte narrativo del *Conde Lucanor*.

3. *Aplicación del caso*. Tras el relato del ejemplo, Patronio propone una solución explícita a la demanda de consejo. A la vista de la lección aprendida en el ejemplo (indicada de forma explícita en ocasiones o tenida en cuenta de manera implícita como es el caso que nos ocupa), se le aconseja al conde un comportamiento determinado: "Y vós, señor conde Lucanor, siempre vos guardat del que vierdes que vos faze enojo y da a entender quel pesa por ello porque lo faze". Ha de advertirse que esta aplicación del caso responde en su redacción al mismo esquematismo con el que fue propuesto por el conde: sus protagonistas son indeterminados ("el que vierdes") y las acciones son genéricas ("vos guardat"), aunque siempre se incluyen las condiciones lógicas que caracterizan de forma esquemática el comportamiento propio del caso : "que vos faze enojo y da a entender quel pesa por ello porque lo faze ". Este carácter genérico del caso y de su solución hace que Patronio (y con él el propio don Juan Manuel) sea posibilista y tenga en cuenta el mayor número de situaciones de aplicación que tenga el caso. Por ejemplo, ¿cómo tratar a quien realmente actúa forzado por la necesidad contra el conde y lo siente de corazón? Estas posibilidades las intenta tener en cuenta Patronio en su aplicación, por lo que en ocasiones, como las que nos ocupa, ofrece una doble solución. Junto a la más probable, el rechazo del falso amigo que nos perjudica y se lamenta por ello, también propone una solución diferente para quien sinceramente siente causar un perjuicio inevitable:

> pero si alguno vos fizier enojo, non por vos fazer daño nin desonra, y el enojo non fuere cosa que vos mucho empesca, y el omne fuer tal de que ayades tomado servicio o ayuda, y lo fiziere con quexa o con mester, en tales logares, conséjovos yo que cerredes el ojo en [e]llo, pero en guisa que lo non faga tantas vezes, dende se vos siga daño nin vergüença.

Como en el planteamiento del caso, la redacción precisa las condiciones lógicas que han de darse en el supuesto para su aplicación. Adviértase cómo en esta ocasión el consejero exige que se den cuatro condiciones simultáneas para que el conde no siga la regla general de apartarse del falso amigo. En primer término ha de actuar "non por vos fazer daño nin desonra"; en segundo término "el enojo non fuere cosa que vos mucho enpesca"; en tercer lugar "el omne fuer tal de que ayades tomado servicio o ayuda"; y por último "lo fiziere con quexa o con mester". De no ser así, el consejero reitera a sus señor la necesidad de protegerse frente a los daños que pueda sufrir: "mas, si de otra manera lo fiziesse contra vós, estrañadlo en tal manera por que vuestra fazienda y vuestra onra siempre finque guardada". El consejo es aceptado y el conde testimonia la eficacia del comportamiento recomendado: "El conde tovo por buen consejo este que Patronio le dava y fízolo assí y fallosse ende bien."

4. Los *viessos*. Terminado el relato del caso, desde su planteamiento a su aplicación, el ejemplo manuelino se detiene y abre un apartado metaliterario en el que se subraya la autoría de don Juan Manuel que se responsabiliza de su escritura: "Et entendiendo don Johan que este exiemplo era muy bueno, mandólo poner en este libro". Tras ello, y cambiando de registro compositivo, amplifica el significado moral del caso (que no del ejemplo que no se menciona) redactando en verso una moraleja:

   Quien te mal faz mostrando grand pesar,
   guisa cómo te puedas d'él guardar.

   El conjunto de las cincuenta y dos moralejas (el ejemplo I tiene dos) a lo largo del libro conforma una colección de proverbios morales, género que conoce la poesía del siglo XIV en cuaderna vía y en las cuartetas de los *Proverbios morales* de don Sem Tob. Se cierra el ejemplo con una referencia extraliteraria a la posible miniatura que ilustraría la colección ("[Y] la istoria d'este exiemplo es esta que se sigue"), a la manera en la que se publicó el *Esopete ystoriado* a finales del siglo XV.

B. Variedad narrativa de los ejemplos

Si los ejemplos responden a una estructura discursiva tópica y única repetida en los cincuenta y uno que forman la colección, muy diferente es la estructura narrativa que tienen los cuentos insertados. En ellos cabe advertir una variada complejidad narrativa que va de la mera anécdota breve a la compleja estructura de narraciones enlazadas.

El modelo más simple de relato es el de aquellos ejemplos (como el XIII que hemos analizado) que está compuesto por una simple anécdota brevemente relatada. Sirva de nueva muestra el ejemplo XXXI:

> –Señor conde –dixo Patronio–, los de la eglesia dizían que, pues ellos eran cabeça de la eglesia, que ellos devían tañer primero a las oras. Los fraires dizían que ellos avían de estudiar y de levantarse a matines y a las horas en guisa que non perdiessen su estudio, y demás que eran exentos y que non avían por qué esperar a ninguno.
>
> Y sobr'esto fue muy grande la contienda, y costó muy grand aver a los avogados en el pleito a entr'amas las partes.
>
> A cabo de muy grand tiempo, un Papa que vino acomendó este fecho a un cardenal y mandol que lo librasse de una guisa o de otra.
>
> El cardenal fizo traer ante sí el processo, y era tan grande que todo omne se espantaría solamente de la vista. Y desque el cardenal tovo todos los escritos ante sí, púsoles plazo para que viniesen otro día a oír sentencia. Y cuando fueron ant'él, fizo quemar todos los processos y díxoles assí:
>
> –Amigos, este pleito ha mucho durado, y avedes todos tomado grand costa y grand daño, y yo non vos quiero traer en pleito, mas dovos por sentencia que el que ante despertare, ante tanga.

Este modelo se da en los ejemplos IV, VI, VII, VIII, IX, X, XII, XIII, XVI, XVII, XXIX, XXXI, XXXIII, XXXIV, XXXVII, XXXVIII, XXXIX. A ellos, aunque no se trata de una anécdota, habría que añadir el ejemplo XXIII, que relata el comportamiento de las hormigas de forma sucinta según la *Historia Naturalis* de Plinio*,* y el ejemplo XLIX, pues de forma en extremo esquemática y sintética se narra una historia completa con un único motivo (la previsión del destierro del rey anual) aunque tiene dos episodios (antes y después del destierro).

El segundo modelo narrativo responde a breves historias lineales que tienen, al menos, dos episodios diferentes. Sirva de muestra el ejemplo XIV:

> –Señor conde –dixo Patronio–, en Boloñia avía un lombardo que ayuntó muy grand tesoro y non catava si era de buena parte o non, sinon ayuntarlo en cualquier manera que pudiesse. El lombardo adoleció de dolencia mortal, y un su amigo que avía, desque lo vio en la muerte, consejol que se confessase con santo Domingo, que era estonce en Bollonia. Y el lombardo quísolo fazer.
>
> Y cuando fueron por santo Domingo, entendió santo Domingo que non era voluntad de Dios que aquel mal omne non sufriesse la pena por el mal que avía

fecho, y non quiso ir allá, mas mandó a un fraire que fuesse allá. Cuando los fijos del lombardo sopieron que avía enviado por santo Domingo, pesoles ende mucho, teniendo que santo Domingo faría a su padre que diesse lo que avía por su alma, y que non fincaría nada a ellos. Y cuando el fraire vino, dixiéronle que suava su padre, mas cuando cumpliesse, que ellos embiarían por él.

A poco rato perdió el lombardo la fabla, y murió, en guisa que non fizo nada de lo que avía mester para su alma. Otro día, cuando lo levaron a enterrar, rogaron a santo Domingo que predigasse sobre aquel lombardo. Y santo Domingo fízolo. Y cuando en la predigación ovo de fablar d'aquel omne, dixo una palabra que dize el Evangelio, que dize assí: «Ubi est tesaurus tuus ibi est cor tuum». Que quiere dezir: 'Do es el tu tesoro, ý es el tu coraçón'. Y cuando esto dixo, tornosse a las gentes y díxoles:

–Amigos, por que beades que la palabra del Evangelio es verdadera, fazet catar el coraçón a este omne y yo vos digo que non lo fallarán en el cuerpo suyo y fallarlo an en el arca que tenía el su tesoro.

Estonce fueron catar el coraçón en el cuerpo y non lo fallaron ý, y falláronlo en el arca como santo Domingo dixo. Y estava lleno de gujanos y olía peor que ninguna cosa por mala nin por podrida que fuesse.

A pesar de su brevedad, el relato se articula en dos episodios que conforman la historia : la enfermedad del lombardo que termina con su muerte sin confesión por la codicia de sus hijos, y la predicación de santo Domingo con el milagro final.

Este modelo de relato lineal articulado en varios episodios se da, con mayor o menor extensión en sus tramas, en los ejemplos II, V, XIV, XV, XVIII, XIX, XX, XXII, XXIV, XXVIII, XXXVI, XL, XLI, XLV y XLVII.

En el resto de ejemplos cabe advertir una mayor complejidad narrativa que atendemos en el apartado siguiente.

C. Ejemplos con complejidad narrativa

El primer ejemplo de la colección (I) muestra un relato (el del consejo del cautivo al consejero) inserto en la narración de la prueba del rey a su consejero. Esta estructura de relato insertado dentro de otro también se da en el ejemplo III que presenta dos planos narrativos, el del ermitaño y el de la cruzada, y una historia dentro de una historia, ya que el ángel narra la historia del rey al ermitaño. Con gran originalidad el ejemplo XLVI introduce dentro de una historia anecdótica (la imperiosa necesidad médica de evacuar obliga a un filósofo a entrar en un burdel) la explicación de su conducta mediante el motivo del libro dentro del libro.

También el ejemplo XXI incluye una historia dentro de su relato, como cabe ver en su final en el que la historia de las cornejas se inserta como parte de la formación del rey joven:

> Y madrugaron mucho; y el filósofo endereçó por un valle en que avía pieça de aldeas yermas; y desque passaron por muchas, vieron una corneja que estava dando vozes en un árbol. Y el rey mostrola al filósofo, y él fizo contenente que la entendía.
>
> Y otra corneja començó a dar vozes en otro árbol, y amas las cornejas estudieron assí dando vozes, a vezes la una y a vezes la otra. Y desque el filósofo escuchó esto una pieça començó a llorar muy fieramente y rompió sus paños, y fazía el mayor duelo del mundo.
>
> Cuando el rey moço esto vio, fue muy espantado y preguntó al filósofo que por qué fazía aquello. Y el filósofo diol a entender que gelo quería negar. Y desque lo afincó mucho, díxol que más quería seer muerto que bivo, ca non tan solamente los omnes, mas que aun las aves, entendían ya cómo, por su mal recabdo, era perdida toda su tierra y su fazienda y su cuerpo despreciado. Y el rey moço preguntol cómo era aquello.
>
> Y él díxol que aquellas dos cornejas avían puesto de casar el fijo de la una con la fija de la otra; y que aquella corneja que començara a fablar primero, que dezía a la otra que pues tanto avía que era puesto aquel casamiento, que era bien que los casassen. Y la otra corneja díxol que verdat era que fuera puesto, mas que agora ella era más rica que la otra, que, loado a Dios, después que este rey regnara, que eran yermas todas las aldeas de aquel valle, y que fallava ella en las casas yermas muchas culuebras y lagartos y sapos y otras tales cosas que se crían en los lugares yermos, porque avían muy mejor de comer que solía, y por ende que non era estonce el casamiento egual. Y cuando la otra corneja esto oyó, començó a reír y respondiol que dizía poco seso si por esta razón quería alongar el casamiento, que sol que Dios diesse vida a este rey, que muy aína sería ella más rica que ella, ca muy aína sería yermo aquel valle otro do ella morava en que avía diez tantas aldeas que en el suyo, y que por esto non avía por qué alongar el casamiento. Y por esto otorgaron amas las cornejas de ayuntar luego el casamiento.
>
> Cuando el rey moço esto oyó, pesol ende mucho, y començó a cuidar cómo era su mengua en ermar assí lo suyo. Y desque el filósofo vio el pesar y el cuidar que el rey moço tomava, y que [había] sabor de cuidar en su fazienda, diol muchos buenos consejos, en guisa que en poco tiempo fue su fazienda toda endereçada, tan bien de su cuerpo, como de su regno.

El ejemplo XXVII basa su complejidad en la yuxtaposición, que no enlace, de dos ejemplos extensos aunque lineales en sus historias: “contarvos he primero lo

que conteció al emperador Fradrique, y después contarvos he lo que conteció a don Alvar Háñez". También dos historias se yuxtaponen en el ejemplo XLIII: "dezirvos he primero de lo que conteció al Bien y al Mal, y dezirvos he después lo que conteció al omne bueno con el loco".

El ejemplo XLVIII, por su parte, tiene un gran complejidad narrativa al enlazar tres cuentos diferentes en uno (los falsos amigos, el medio amigo y el amigo) y dar dos significados, el social y el espiritual, de su historia:

> Agora, señor conde Lucanor, vos he contado cómo se pruevan los amigos, y tengo que este enxiemplo es bueno para saber en este mundo cuáles son los amigos, y qué los deve provar ante que se meta en grant periglo por su fuza, y que sepa a cuánto se pararán por él sil fuere mester. Ca cierto seet que algunos son buenos amigos, mas muchos, y por aventura los más, son amigos de la ventura, que, assí como la ventura corre, assí son ellos amigos.
>
> Otrosí, este enxiemplo se puede entender espiritualmente en esta manera: todos los omnes en este mundo tienen que an amigos, y cuando viene la muerte, anlos de provar en aquella quexa

El ejemplo XXV, situado en medio de la colección, basa su complejidad narrativa en un relato extenso cuya linealidad se complica con una trama de motivos que hacen que la historia adopte giros inesperados en su desarrollo: el consejo que Saladino da al conde de Provenza su prisionero sobre el casamiento de su hija deriva, tras el escrutinio de los pretendientes, en una sorprendente llegada a la corte del sultán de un caballero excelente que urdirá un engaño para apresar a Saladino en medio de una cacería y lograr así la liberación de su suegro, el conde, quien aceptó el consejo de Saladino al comienzo del ejemplo.

Esta complejidad por la articulación de motivos en tramas sorprendentes o enrevesadas con simetrías y paralelismos narrativos también se da en otra serie de ejemplos. Así ocurre con la alegoría del ejemplo XXVI del árbol de la verdat y la mentira. Conocida es la trama *De lo que contesció a un rey con los burladores que fizieron el paño* (ejemplo XXXII) en la que hay una constante antítesis entre la realidad de los engañadores y los fingimientos de los personajes hasta que la sinceridad del negro destapa el engaño:

> Y desque las gentes lo vieron assí venir y sabían que el que non veía aquel paño que non era fijo d'aquel padre que cuidava, [cuidava] cada uno que los otros lo veían y que pues él non lo veía, que si lo dixiesse, que sería perdido y desonrado. Y

por esto fincó aquella poridat guardada, que non se atrevié ninguno a lo descubrir, fasta que un negro, que guardava el cavallo del rey y que non avía que pudiesse perder, llegó al rey y díxol:

–Señor, a mí non me empece que me tengades por fijo de aquel padre que yo digo, nin de otro, y por ende, dígovos que yo so ciego, o vós desnuyo ides.

Igualmente es compleja la trama in crecendo de la articulación de motivos del ejemplo XXXV, *De lo que contesció a un mancebo que casó con una mujer muy fuerte y muy brava*, la cólera mostrada por el marido matando al perro, al gato y al caballo logran la obediencia de la mujer en una concatenación de motivos que culmina con el contrafactum del infructuoso intento de suegro:

Y d'aquel día adelante, fue aquella su muger muy bien mandada y ovieron muy buena bida.

Y dende a pocos días, su suegro quiso fazer assí como fiziera su yerno, y por aquella manera mató un gallo, y díxole su muger:

–A la fe, don Fulán, tarde vos acordastes, ca ya non vos valdría nada si matássedes cient cavallos: que ante lo oviérades a començar, ca ya bien nos conocemos.

El ejemplo XLII muestra su complejidad narrativa en las cuatro escenas en las que las artes de la beguina (hipócrita) engañan a un joven matrimonio a través de sus "falsas palabras", dando a cada una de las partes versiones contradictorias de los mismos hechos. El relato lineal del ejemplo XLIV desarrolla su trama como un breve libro de caballerías en el que el servicio al señor enfermo se continúa con la salvación de una dama para finalizar con el reencuentro familiar.

Como muestra de esta compleja articulación de motivos, por su brevedad, incluimos el relato del ejemplo el XXX basado en la simetría paralelística y antitética de los caprichos de la reina y de su satifacción por el sultán hasta el clímax de la pregunta final:

–Señor conde –dixo Patronio–, el rey Abenabet era casado con Ramaiquía y amávala más que cosa del mundo. Y ella era muy buena muger y los moros an d'ella muchos buenos exiemplos; pero avía una manera que non era muy buena: esto era que a las vezes tomava algunos antojos a su voluntad.

Y acaeció que un día, estando en Córdova en e[l] mes de febrero, cayó una nieve. Y cuando Ramaiquía la vio, començó a llorar. Y preguntó el rey por qué llorava. Y ella díxol que por[que] nunca la dexava estar en tierra que viesse nieve.

Y el rey, por le fazer plazer, fizo poner almendrales por toda la xierra de Córdova; porque pues Córdova es tierra caliente y non nieva ý cada año, que en [e]l febrero pareciessen los almendrales floridos, que semejan nieve, por le fazer perder el deseo de la nieve.

Otra vez, estando Ramaiquía en una cámara sobre el río, vio una muger descalça bo[l]viendo lodo cerca el río para fazer adobes; y cuando Ramaiquía lo vio, començó a llorar; y el rey preguntol por qué llorava. Y ella díxol porque nunca podía estar a su guisa, siquier faziendo lo que fazía aquella muger.

Entonce, por le fazer plazer, mandó el rey fenchir de agua rosada aquella grand albuhera de Córdova en logar de agua, y en lugar de tierra, fízola fenchir de açúcar y de canela y espic y clavos y musgo y ambra y algalina, y de todas buenas especias y buenos olores que podían seer; y en lugar de paja, fizo poner cañas de açúcar. Y desque d'estas cosas fue llena el albuhera de tal lodo cual entendedes que podría seer, dixo el rey a Ramaiquía que se descalçase y que follasse aquel lodo y que fiziesse adobes d'él cuantos quisiesse.

Otro día, por otra cosa que se [le] antojó, començó a llorar. Y el rey preguntol por qué lo fazía. Y ella díxol que cómo non lloraría, que nunca fiziera el rey cosa por le fazer plazer. Y el rey veyendo que pues tanto avía fecho por le fazer plazer y complir su talante, y que ya non sabía qué pudiesse fazer más, díxol una palabra que se dize en l' algaravía d'esta guisa: «v. a. le mahar aten?» y quiere dezir: "¿Y non el día del lodo?", como diziendo que pues, las otras cosas [olvidaba, que non debía] olvidar el lodo que fiziera por le fazer plazer.

En el ejemplo L, con el que en un principio se cierra la colección, Saladino protagoniza una extensa historia amorosa en la que ha de desentrañarse una adivinanza ("cuál era la mejor cosa que omne podía aver en sí, y que era madre y cabeça de todas las vondades"), tras un fantástico viaje en busca de la solución, un anciano caballero le da la respuesta que cambia el curso de la historia: "esta es la vergüença", por lo que la historia amorosa no llega a consumarse:

–Señor, vós avedes aquí dicho muy grandes dos verdades: la una, que sodes vós el mejor omne del mundo; la otra, que la vergüença es la mejor cosa que el omne puede aver en sí. Y señor, pues vós esto conocedes, y sodes el mejor omne del mundo, pídovos por merced que quierades en vós la mejor cosa del mundo, que es la vergüença, y que ayades vergüença de lo que me dezides.

Cuando Saladín todas estas buenas razones oyó y entendió cómo aquella buena dueña, con la su vondat y con el su buen entendimiento, sopiera aguisar que fuesse él guardado de tan grand yerro, gradeciolo mucho a Dios.

No le va a la zaga la complejidad del relato añadido en el ejemplo LI donde el protagonista ha de ver su vida transtocada por el castigo de Dios a su soberbia y ha de vivir como un mendigo hasta que por su arrepentimiento logra volver a su estado primigenio. El relato se basa en el continuo contraste entre el mendigo loco que a los ojos de la gente dice ser rey y la progresiva conversión del soberbio rey en arrepentido pecador que logra el perdón de Dios.

El ejemplo XI, *De lo que contesció a un deán de Sanctiago con don Yllán, grand maestro de Toledo*, es el que muestra la mayor complejidad narrativa de toda la colección al componerse de una serie de narraciones enlazadas por una relación de causa y efecto, con una gradación climática y circular representada por el motivo de las perdices. El relato comienza con una larga conversación del deán con don Illán en la que ambos muestran sus intenciones:

> Y después que ovieron comido, apartosse con él, y contol la razón por que allí viniera, y rogol muy afincadamente quel mostrasse aquella ciencia que él avía muy grant talante de aprender. Y don Illán díxol que él era deán y omne de grand guisa y que podía llegar a grand estado –y los omnes que grant estado tienen, de que todo lo suyo an librado a su voluntad, olbidan mucho aína lo que otrie á fecho por ellos– y él que se recelava que de que él oviesse aprendido d'él aquello que él quería saber, que non le faría tanto bien como él le prometía. Y el deán le prometió y le asseguró que de cualquier vien que él oviesse, que nunca faría sinon lo que él mandasse.

Antes de acceder a los deseos del deán, don Illán realiza un encargo doméstico:

> Y en apartándose de la otra gente, llamó a una manceba de su casa y díxol que toviesse perdizes para que cenassen essa noche, mas que non las pusiessen a assar fasta que él gelo mandasse.

Tras ello, se desplazan un aposento portentoso bajo el Tajo "dó avían de estar fasta que oviesse aprendido aquello que él quería saber.". En él se producen una serie de noticias que suponen el ascenso del deán en su carrera eclesiástica. En un principio, al morir su tío arzobispo, alcanza esa dignidad. Tras ello, marchan a Santiago donde reciben noticias de que ha sido alzado al obispado de Tolosa. Llegados a Tolosa, el deán es nombrado cardenal, trasladándose a la Corte papal. En ella, tras fallecer el Papa, el antiguo deán alcanza la silla de san Pedro. En todas estas ocasiones, estando en su mano beneficiar al hijo de don Illán, como este encarecidamente le ruega, el deán ascendido en su carrera eclesiástica siempre lo pospone en favor de familiares

suyos. En esta última ocasión la petición de favor de don Illán termina en un agrio enfretamiento con el nuevo Papa e ingrato deán favorecido por la magia:

> Estonce fue a él don Illán y díxol que ya non podía poner escusa de non complir lo quel avía prometido. El Papa le dixo que non lo afincasse tanto que siempre avría lugar en quel fiziesse merced segund fuesse razón. Y don Illán se començó a quexar mucho, retrayéndol cuántas cosas le prometiera y que nunca le avía complido ninguna, y diziéndol que aquello recelava en la primera vegada que con él fablara y pues âquel estado era llegado y nol cumplía lo quel prometiera que ya non le fincava logar en que atendiesse d'él bien ninguno. D'este aquexamiento se quexó mucho el Papa y començol a maltraer diziéndol que si más le afincasse, quel faría echar en una cárcel, que era ereje y encantador, que bien sabía que non avía otra vida nin otro oficio en Toledo, do él moraba, sinon bivir por aquella arte de nigromancia.

El extremo de la inquina del recién ascendido Papa llega a mostrarse en un motivo menor: le niega la comida para el camino de regreso a don Illán. Y este motivo va a cerrar el encadenamiento de acciones de forma circular haciendo a los personajes regresar al comienzo de su historia:

> Estonce don Illán dixo al Papa que pues ál non tenía de comer, que se avría de tornar a las perdizes que mandara assar aquella noche, y llamó a la muger y díxol que assasse las perdizes.
>
> Cuanto esto dixo don Illán, fallosse el Papa en Toledo, deán de Santiago, como lo era cuando ý bino, y tan grand fue la vergüença que ovo, que non sopo quél dezir. Y don Illán díxol que fuesse en buenaventura y que assaz avía provado lo que tenía en él, y que ternía por muy mal empleado si comiesse su parte de las perdizes.

Con este regreso al principio el relato se cierra de forma circular y perfecta mostrando un mecanismo narrativo eficaz en el que los actos de los persoanjes han demostrado su caracterización inicial: la sabiduría mágica de don Illán y la ambición desagradecida del deán. Y con ello don Juan Manuel ha dado prueba de su magistral capacidad narrativa.

3.4. El didactismo de los ejemplos

A. Diversidad y originalidad de las fuentes

Si diversas son las estructuras narrativas a las que responden los ejemplos del *Conde Lucanor* no son menos diversas sus fuentes. Y ello por una razón de peso: don Juan Manuel es profundamente original en sus relatos. Esta originalidad se observa en dos procesos creativos:

1. Su colección no deriva de una colección previa. La selección de sus ejemplos la planea él mismo para ilustrar un plan formativo preciso que le hace buscar aquellos materiales ejemplares más acordes con la enseñanza que quiere transmitir. Por ello, entre toda la literatura sapiencial que conoce selecciona la que es de su interés, presentando una gran variedad de fuentes en su colección.
2. Los ejemplos seleccionados se recrean para adaptarlos al caso planteado por el conde Lucanor a Patronio. El elemento organizador y el criterio de selección de los ejemplos es el caso de comportamiento nobiliario, no el relato ejemplar utilizado. Por ello, la fuente utilizada se altera, se amplifica, se reelabora o incluso se inventa con el fin de que se ajuste eficazmente al fin didáctico pretendido. De esta forma no es de extrañar que la crítica tenga dificultades para señalar en ocasiones las fuentes utilizadas por don Juan Manuel porque la adaptación original que de ellas hace las distancia de sus versiones más conocidas.

Teniendo ello en cuenta, vamos a señalar las principales fuentes que la crítica ha señalado para los cuentos de don Juan Manuel.

En primer lugar don Juan Manuel utiliza fuentes didácticas de amplia tradición europea (occidental) transmitidas a través de ejemplarios o materiales de predicación. Historias transmitidas por la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso, la *Scala coeli* de J. Gobi, la *Summa praedicandum* de J. de Bromyard, el *Romulus* de Walter el inglés, los *Exempla* de J. de Vitry, la *Gesta romanorum*, etc. Estas historias de fábulas de Esopo, anécdotas morales o en menor medida relatos edificantes suelen aparecer en los ejemplos de don Juan Manuel con un tratamiento muy personal. A este tipo de fuentes responden los ejemplos II, IV, V, VI, VIII, IX, X, XI, XII, XXVIII, XXIX, XXXVI, XLII, XLIII, XLV, XLVI, XLIX y LI.

En segundo lugar don Juan Manuel conoce las colecciones orientales de cuentos a través de fuentes de origen árabe de las que toma alguna fábula y, sobre todo, relatos edificantes. Al *Panchatantra* (en especial a través de su presencia en *Calila e Dimna)*, al *Barlaam e Josafat*, y a diversas colecciones árabes (como la de Al Jawari o las *Mil y una noches*) conocidas a través de fuentes occidentales se deben los orígenes de los ejemplos I, III, XIII, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIV, XXX, XXXII, XXXV, XLVII y L.

De manera circunstancial se utilizan fuentes cronísticas como en los ejemplos XV (*Estoria de España* o *Crónica abreviada* del propio don Juan Manuel) y XVI (*Estoria de España* o *Poema de Fernán González*). En otras dos ocasiones se utilizan

fuentes eruditas como la *Historia naturalis* de Plinio (XIII) o el *De naturis rerum* de Alejandro Neckam (XXXIII). Tampoco pueden faltar los Evangelios, utilizados en los ejemplos XIV y XXXIV.

La originalidad de las reelaboraciones de don Juan Manuel hace que en algunos casos sean muy difíciles de precisar sus fuentes. Los ejemplos XL, XLIII y XLVIII utilizan motivos del fondo folclórico general que pueden haberle llegado al autor por múltiples fuentes escritas o directamente de la tradición oral del folclore. Los ejemplos XVII, XXXI, XXXVII (referido al personaje histórico de Fernán González), XXXVIII y XXXIX no tienen fuente conocida por la crítica. En otras ocasiones la crítica discute la fuente empleada. En este sentido las fuentes más discutidas son las del ejemplo XXV (protagonizada por Saladino), del ejemplo XXVI (que desarrolla la alegoría sobre la Verdad y la Mentira) y del XXVII (sobre las mujeres del emperador y Álvar Háñez) pues la crítica duda si son de procedencia occidental u oriental.

Donde cabe advertir de forma más directa la originalidad de don Juan Manuel en el uso de sus fuentes es en un conjunto de ejemplos en los que se reelabora la fuente utilizada ambientándola en un marco histórico que le da al relato ejemplar una nueva actualidad y una indiscutible verosimilitud. El ejemplo III deriva de una fuente oriental (el *Mahabarata*) que a su vez es difundida por fuentes occidentales cultas (*Vitae Patrum* o los *Sermones* de J. de Vitry); don Juan Manuel las reelabora y actualiza al relatarlas como parte de un episodio histórico de la tercera cruzada desviando la anécdota ascética hacia un relato caballeresco.

En el ejemplo IX un motivo tratado en los ejemplarios *Gesta romanorum* y *Summa praedicantium* de Bromyard se actualiza y cobra nueva vida al insertarse en la reciente historia de Castilla, pues se hace que lo protagonice el infante don Enrique, tío de don Juan Manuel. La aplicación del relato ejemplar es tan acertada al caso que plantea Lucanor a su consejero que la crítica ve en él un reflejo de la realidad política vivida por el propio don Juan Manuel, tal como señala Guillermo Serés en su edición del *Conde Lucanor*:

> Además de funcionar como marco, la noticia histórica (figura en la *Crónica de los reyes de Castilla*) le presta al relato tradicional un realismo y verosimilitud suficentes, y lo hace especialmente aplicable al estado a que pertenece don Juan Manuel, su tío o el conde Lucanor. Además del hecho histórico contrastado, el primer parlamento de Lucanor bien puede ser autobiográfico, pues el enemigo primero del conde, o sea, de don Juan Manuel, se corresponde con Alfonso XI; el *otro omne muy más poderoso* bien puede ser el sultán de Marruecos; el *grand daño*,

> el sitio de Gibraltar; el deseo del primer enemigo de que ambos pacten para ir contra el *poderoso* sería el esfuerzo de Alfonso XI para que don Juan le acompañara a Gibraltar. Asimismo, el consejo final de Patronio tiene dicha orientación, pues, como indica Giménez Soler, don Juan no quiso ver a su rey dispuesto a perdonar y olvidar, y ser fiel y leal con su vasallo.[64]

La misma actualización recreadora por enmarcar relatos de fuentes sapienciales en una anécdota histórica castellana se da en el ejemplo XVIII, en el que un relato ejemplar talmúdico se le atribuye a Pero Meléndez de Valdés, caballero leonés cuya realidad histórica no se ha podido documentar. El ejemplo XXVIII hace protagonista a don Lorenzo Suárez, desterrado en tierras de moros por Fernando III, de un relato tradicional transmitido por los sermonarios medievales. Don Juan Manuel llega tan lejos en esta actualización que atribuye a su propio padre, el infante don Manuel, la anécota transmitida por Alejandro Neckam en su erudita *De naturis rerum* en el ejemplo XXXIII. Con gran originalidad el ejemplo XLIV mezcla diversos motivos folclóricos en una historia engarzada por don Juan Manuel en la que los protagonistas son tres conocidos caballeros del reinado de Alfonso VIII. La historia, como indica su rúbrica, se enmarca en la conciencia nobiliaria de la época al relatar *lo que contesció a don Pero Núñez el Leal et a don Roy Gonzales de Çavalles et a don Gutier Roýz de Blaguiello con el conde don Rodrigo el Franco*.

B. La enseñanza nobiliaria del *Conde Lucanor*

La intención didáctica del *Conde Lucanor*, tanto en sus ejemplos como en sus sentencias y en la conclusión de su tratado, se dirige a un receptor muy determinado: el noble castellano. Como indica reiteradamente don Juan Manuel su propósito es tratar "en este libro en las cosas que yo entiendo que los omnes se pueden aprovechar para salvamiento de las almas et aprovechamiento de sus cuerpos et mantenimiento de sus onras et de sus estados". Almas y cuerpos tienen todos los castellanos del XIV, honras y estados solo el estamento nobiliario. Por ello, el auténtico significado de su obra es el de mostrar cómo "muchos reys et grandes omnes et otros de muchos estados guardaron sus onras et mantenieron sus estados, et, faziéndolo todo, sopieron obrar en guisa que salvaron las almas". Y a esto dedicará los casos de sus ejemplos, a dar testimonio de cómo reyes (anónimos o conocidos como Ricardo Corazón de

[64] Nota inicial al texto del "Exenplo IX" en Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, ed. G. Serés, Barcelona, Crítica, 1994, p. 46.

León, el sultán Saladino, el Emperador Enrique, Abenabet de Sevilla, Alhaquem de Córdoba), nobles (como Lorenço Suárez, Fernán Gonzalez, Muño Laýnez, Pero Meléndez Valdés, el conde de Provenza, Álvar Hánez Minaya, don Manuel, el senescal de Carcasona, Pero Núñez el Leal, Roy Gonzalez de Çavallos, Gutier Roýz de Blaguiello, Rodrigo el Franco), multitud de gentes del común e incluso los animales personificados en las fábulas nos dan ejemplo de cómo salvar las almas cumpliendo con las obligaciones del propio estado…nobiliario. En efecto, con independencia del protagonista del ejemplo, quien conforma el sentido de la obra es el caso que plantea don Juan Manuel y que siempre afecta al estamento nobiliario porque es un caso de comportamiento del conde Lucanor.

En este sentido, dentro de una amplia variedad temática, la colección de ejemplos de don Juan Manuel presenta una estructura orientada a la formación del noble para que salve su alma atendiendo las obligaciones de su estado. Por ello, en un primer lugar se le ofrecen tres ejemplos iniciales (del I al III) que le forman sobre el propio estado al darle una herramienta de formación (el consejero) y una conciencia de que su obligación moral está condicionada por su condición de noble que ha de mantener honra y estado.

Una vez que el noble sabe que para salvarse ha de actuar como noble, don Juan Manuel le advierte, desde una larga tradición sapiencial, que el actuar del gobernante ha de basarse en una virtud esencial: la prudencia, para saber mantener su salvación, su honra y su patrimonio. Y a esta virtud dedica los ejemplos del IV al VIII.

Tras dotar al noble de la virtud de la prudencia en su actuar para guardar su estado y su honra, don Juan va a desplegar una miscelánea de casos en los que el noble tiene que aplicarla para actuar rectamente en diversas situaciones de gobierno que se le han de presentar. Este será el cuerpo de su colección que abarca del ejemplo IX al XLVIII. En él se tratará sobre la toma de decisiones que el noble ha de realizar en el ejercicio de su gobierno en temas como las alianzas que han de establecerse, la defensa de la honra y el patrimonio ante las ambiciones o los engaños de terceros, la justificación política de sus fracasos mediante la ética de la consolación, la consecución de la fama, sus obligaciones como consejero de sus vasallos en asuntos como los matrimonios o la educación de los mozos, su patronazgo sobre sus servidores, etc. Con esta colección de casos pretende ofrecer un amplio panorama que cubra las diferentes tomas de decisiones que ha de realizar el noble medieval. Por ello, indica ufanamente el autor en el anteprólogo que "sería maravilla si de cualquier cosa que acaezca a cualquier omne, non fallare en este libro su semejança que acaeció a otro".

Los tres últimos ejemplos (en la colección de 51), el XLIX, el L y el LI, pueden tener un carácter epilogal, tal como señala Guillermo Serés en su edición en el que se subraya la lección fundamental de que la conservación del estado nobiliario va pareja a la salvación del alma:

> De hecho este cuento [XLIX] y los dos siguientes (o sea, los tres últimos) están íntimamente relacionados: en los tres sus personajes ven transitoriamente trastornada su posición (natural, social y moral) en el mundo, como si don Juan Manuel les obligara a aprender en sus propias carnes la necesidad de *mantener su carrera* por medio de las buenas obras. En el presente [XLIX], el "rey por un año" hace acopio de bienes para que, una vez *desnuyo*, pueda aprovecharse de ello; en el L, nos encontramos también con un rol cambiado: el sultán Saladino, transfigurado en juglar, busca *la mejor cosa que omne podía aver en sí*; también en el LI nos presenta a un rey trastocado, devuelto a su desnudez primigenia y que, mediante el obligado arrepentimiento y tras muchos sufrimientos, vuelve al trono. En este último, la humildad recuperada por el rey es equivalente a la vergüenza de Saladino (del ejemplo L): ni una ni otra suponen un obstáculo para conservar el *estado*, o sea, la posición de dichos poderosos personajes en el *mundo*. Análogamente, la *onra* y el *estado*, en aquel, en el *mundo*, no suponen ningún impedimento para que se salve el alma del personaje, ni se ve ninguna incongruencia en que dicho personaje siga las dos *carreras*, la de Dios y la del mundo, o sea, las vías activa y contemplativa, más bien al contrario.[65]

De hecho, la enseñanza nobiliaria de don Juan Manuel se inicia aconsejando al noble que alcanzase la salvación cumpliendo con las obligaciones propias de su estado, tal como deduce Patronio del caso del rey Ricardo en el ejemplo III en el que se le ofrece un programa político de actuación al noble castellano del siglo XIV:

> Mas, pues Dios vos pobló en tierra quel podades servir contra los moros, tan bien por mar como por tierra, fazet vuestro poder por que seades seguro de lo que dexades en vuestra tierra. Y esto fincando seguro, y aviendo fecho emienda a Dios de los yerros que fiziestes, porque estedes en verdadera penitencia, por que de los bienes que fezierdes ayades de todos merecimiento, y faziendo esto podedes dexar todo lo ál, y estar siempre en servicio de Dios y acabar así vuestra vida. Y faziendo esto, tengo que esta es la mejor manera que vós podedes tomar para salvar el alma, guardando vuestro estado y vuestra onra. Y devedes crer que por estar en

---

65 Nota inicial al texto del "Exenplo XLIX" en Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, ed. G. Serés, Barcelona, Crítica, 1994, p. 201.

> servicio de Dios non morredes ante, nin bivredes más por estar en vuestra tierra. Y si muriéredes en servicio de Dios, biviendo en la manera que vos yo he dicho, seredes mártir y muy bienaventurado, y aunque non murades por armas, la buena voluntat y las buenas obras vos farán mártir, y aun los que mal quisieren dezir, non podrían; ca ya todos veyen que non dexades nada de lo que devedes fazer de cavallería, mas queredes seer cavallero de Dios y dexades de ser cavallero del diablo y de la ufana del mundo, que es fallecedera.

Ser caballero de Dios, al igual que el caballero Zifar, pero no desde una ideología molinista en la que el noble supedita su comportamiento político a las enseñanzas de la Iglesia. Para don Juan Manuel, las obligaciones básicas del noble como caballero de Dios han de ser la salvaguarda de su honra y la defensa de su estado. Por ello, propone en primer lugar la obligación de asegurar y atender sus posesiones: "fazet vuestro poder por que seades seguro de lo que dexades en vuestra tierra". Tras ello ("Y esto fincando seguro") cabe dedicarse a "estar siempre en servicio de Dios y acabar así vuestra vida", para salvar "el alma, guardando vuestro estado y vuestra onra". Desde esta perspectiva, no extraña que ante la disyuntiva evangélica que exige elegir a Dios o a los bienes terrenales, Patronio aleccione al conde Lucanor en el ejemplo XIV haciendo compatibles ambas realidades en el noble cristiano de la Castilla medieval:

> –Señor conde –dixo Patronio–, comoquier que [a] los grandes señores vos cumple de aver algún tesoro para muchas cosas y señaladamente por que no[n] dexedes, por mengua de aver, de fazer lo que vos cumplier; y pero non entendades que este tesoro devedes ayuntar en guisa que pongades tanto el talante en ayuntar grand tesoro porque dexedes de fazer lo que devedes a vuestras gentes y para guarda de vuestra onra y de vuestro estado.
>
> […]
>
> Y vós, señor conde Lucanor, comoquier que el tesoro, como desuso es dicho, es bueno guardar dos cosas: la una, en que el tesoro que ayuntáredes, que sea de buena parte; la otra, que non pongades tanto el coraçón en el tesoro por que fagades ninguna cosa que vos non caya de fazer; nin dexedes nada de vuestra onra, nin de lo que devedes fazer, por ayuntar grand tesoro de buenas obras, por que ayades la gracia de Dios y buena fama de las gentes.

El cumplir con los deberes propios de su estado, para mantener la honra y defender a sus gentes y a su hacienda, es el eje central que da sentido a todos y cada uno de los cincuenta y un ejemplos incluidos en la colección. Y para ayudar al cumplimiento de

estas obligaciones propias del gobierno de los nobles don Juan Manuel, como Patronio, ofrece sus enseñanzas con el fin de que cada receptor discrimine la utilidad de su aplicación. No es de extrañar que, desde la propia experiencia de su agitada vida política, el autor sea muy consciente de las limitaciones que la realidad impone a las intenciones perseguidas en las acciones de gobierno. Por ello es extremadamente realista en sus soluciones, como subraya la reflexión de Patronio al final del ejemplo XVIII:

> Y vós, señor conde Lucanor, por este embargo que vos agora vino, non vos quexedes, y tenet por cierto en vuestro coraçón que todo lo que Dios faze, que aquello es lo mejor; y si lo assí pensáredes, Él vos lo sacará todo a bien pero devedes entender que las cosas que acaecen son en dos maneras: la una es que si viene a omne algún embargo en que se puede poner algún consejo; la otra es que [si] viene algún embargo en que se non puede poner ningún consejo. Y en los embargos que se puede poner algún consejo, deve fazer omne cuanto pudiere por lo poner ý y non lo deve dexar por atender que por voluntad de Dios o por aventura se ende[re]çará, ca esto sería tentar a Dios; mas, pues el omne ha entendimiento y razón, todas las cosas que fazer pudiere por poner consejo en las cosas quel acaecieren, dévelo facer; mas en las cosas en que se non puede poner ý ningún consejo, aquellas deve omne tener que, pues se fazen por voluntad de Dios, que aquello es lo mejor.

La aplicación de este criterio de prudencia que analiza qué es lo que "deve fazer omne cuanto pudiere por lo poner ý y non lo deve dexar por atender que por voluntad de Dios o por aventura se ende[re]çará" es la que Patronio realiza a lo largo de todo el libro ante las disyuntivas de actuación que se le ofrecen al conde Lucanor en sus labores de gobierno. Por ello, de forma conclusiva, en el ejemplo XLIX que inicia el epílogo de la colección Patronio vuelve a proponer al noble un programa moral de comportamiento en el que las buenas obras que aseguren su salvación sirvan al tiempo para acrecentar su honra y estado:

> Y por todas estas razones, conséjovos yo que fagades tales obras en este mundo por que cuando d'él ovierdes de salir, falledes buena posada en aquel do avedes a durar para siempre, y que por los estados y honras d'este mundo, que son vanas y fallecederas, que non querades perder aquello que es cierto que á de durar para siempre sin fin. Y estas buenas obras fazetlas sin ufana y sin vana gloria, que aunque las vuestras buenas obras sean sabidas, siempre serían encubiertas, pues non las fazedes por ufana, nin por vana gloria. Otrosí, dexat acá tales amigos que lo que vós non pudierdes complir en vuestra vida, que lo cumplan ellos a pro de la vuestra alma. Pero seyendo estas cosas guardadas, todo lo que pudierdes fazer por levar vuestra onra y vuestro estado adelante, tengo que lo devedes fazer y es bien que lo fagades.

Esta estructura propuesta de didactismo nobiliario en el *Conde Lucanor* puede sintetizarse en el esquema siguiente:

I. La formación del estado nobiliario: el consejo para salvarse cumpliendo las obligaciones del propio estado (Ej. 1-3).

II. La prudencia del noble como guía de comportamiento (Ej.4-8).

III. La acciones de gobierno del noble: aplicación de la prudencia a diversos casos para guardar el alma, la honra y el estado (Ej. 9-48).

IV. Epílogo moral: confirmación de que las buenas obras realizadas siguiendo las obligaciones del propio estado son camino de salvación para el noble cristiano (Ej. 49-51).

C. Temas de los ejemplos

La formación sobre el propio estado que se desarrolla en la primera parte de la colección se centra en dos temas fundamentales. El primero insiste en la necesidad que tiene el noble de tener buenos consejeros para ejercer las labores propias de su estado, como indican el ejemplo I, *De lo que conteció a un rey con un su privado*, y el ejemplo II, *De lo que conteció a un omne bueno con su fijo*. Con estas palabras subrayará Patronio la necesidad que tiene el noble de buenos consejeros:

> –Y vós, conde Lucanor, señor, en esto que me dezides que queredes fazer y que recelades que vos travarán las gentes en ello, y si non lo fazedes, que esso mismo farán, pues me mandades que vos conseje en ello, el mi consejo es este: que ante que comencedes el fecho, que cuidedes toda la pro o el daño que se vos puede ende seguir, y que non vos fiedes en vuestro seso y que vos guardedes que vos non engañe la voluntad, y que vos consejedes con los que entendiéredes que son de buen entendimiento, y leales y de buena poridat.

Por ello, el primer consejo que se le da al noble es el de buscar la salvación del alma dentro de su estamento nobiliario y no renunciando a él como pone de manifiesto el ejemplo III, *Del salto que fizo el rey Richalte de Inglaterra en la mar contra los moros*.

Una vez adquirida la conciencia de su condición nobiliaria, el tema que va a desarrollarse en la segunda parte de la colección es el de la prudencia. Aquí se advierte al noble sobre la necesaria prudencia ante los consejos ajenos (IV, *De lo que dixo un genovés a su alma cuando se ovo de morir)* y ante las falsas alabanzas (V, *De lo que conteció a un raposo con un cuervo que tenié un pedaço de queso en el pico*). El

ejemplo VI (*De lo que conteció a la golondrina con las otras aves cuando vio sembrar el lino*) le avisa para estar apercibido y no dejarse engañar por terceros: " apercebitvos y ponet ý recabdo, ante que el daño vos pueda acaecer". Tras ello se le recomienda la prudencia en el dar "do se deven escusar" (VIII, *De lo que conteció a un omne que avían de alimpiar el fígado).* Esta formación sobre la prudencia puede resumirse en el consejo final de Patronio en el exemplo VII, *De lo que conteció a una muger quel dizién doña Truhana*:

> Y vós, señor conde, si queredes que lo que vos dixieren y lo que vós cuidardes sea todo cosa cierta, cred y cuidat siempre todas cosas tales que sean aguisadas y non fuzas dudosas y vanas. Y si las quisierdes provar, guardatvos que non aventuredes, nin pongades de lo vuestro cosa de que vos sintades por fiuza de la pro de lo que non sodes cierto.

Saber discernir sobre el provecho de las decisiones que hay que tomar es el objetivo fundamental del ejercicio de la prudencia por parte del noble y de la lectura de los casos que se proponen a lo largo de la colección.

La tercera parte de la colección, que viene a ocupar el cuerpo de la obra, se dedica a una amplia miscelánea de casos en los que el noble ha de tomar decisiones que afectan a la guarda de su hacienda, su honra o su salvación. En esta variedad de temas van a destacar dos: la política de alianzas que debe tener el noble y la defensa de su estado entendido como honra y, sobre todo, como patrimonio.

La política de alianzas, en una Castilla dividida en banderías y propuesta por un noble que llegó a desnaturalizarse de su rey, es una materia fundamental para guardar su alma, honra y estado. El noble debe saber cuándo y con quién realizar pactos, a quiénes ayudar, cómo defenderse o precaverse de sus enemigos, etc. A este tema se dedican los ejemplos IX (*De lo que conteció a los dos caballos con el león*), el XI (*De lo que conteció a un deán de Sanctiago con don Yllán, el grand maestro de Toledo*), el XIII (*De lo que conteció a un omne que tomava perdices*), el XV (*De lo que conteció a don Lorenço Suárez sobre la cerca de Sevilla*), el XXII (*De lo que conteció al león y al toro*), el XXVI (*De lo que conteció al árvol de la mentira*), el XXVIII (*De cómo mató don Lorenço Çuares Gallinato a un clérigo que se tornó moro en Granada*), el XXX (*De lo que conteció al rey Abenabet de Sevilla con Ramaiquía, su muger*), el XXXII (*De lo que conteció a un rey con los burladores que fizieron el paño*), el XXXIV (*De lo que conteció a un ciego que adestrava a otro)*, el XXXIX (*De lo que conteció a un omne con la golondrina y con el pardal)*, el XLIV (*De lo que conteció a don Pero Núñez el Leal y a*

don Roy Gonzalez Çavallos y a don Gutier Roiz de Blaguiello con el conde don Rodrigo el Franco), el XLVII (*De lo que conteció a un moro con una su hermana que dava a entender que era muy medrosa)* y el XLVIII (*De lo que conteció a uno que provava sus amigos)*. En muchos de estos casos se trata de conocer cómo es quien propone alianzas o quién puede significar una amenaza para el noble. Por ello este ha de actuar tal y como se le aconseja en el ejemplo XLII (*De lo que conteció a una falsa veguina*):

> y para que los podades conocer, tomad el consejo del Evangelio que dize: «A fructibus eorum coñoscetis eos» que quiere dezir 'Que por las sus obras los cognoceredes'. Ca, cierto, sabet que non á omne en [e]l mundo que muy luengamente pueda encubrir las obras que tiene en la voluntad, [ca] bien las puede encobrir algún tiempo, mas non luengamente.

Una vez que el noble conoce las intenciones de quienes le rodean, bien a su favor bien en su contra, debe actuar. Las acciones que se le recomiendan al noble en su política de alianzas se resumen en el consejo del ejemplo XLIII (*De lo que conteció al Bien y al Mal, y al cuerdo con el loco*):

> Y vós, señor conde Lucanor, con estos vuestros vezinos passat assí: con el que avedes tales debdos, que en toda guisa quered que siempre seades amigos, y fazedle siempre bue[n]as obras, y aunque vos faga algunos enojos, datles passada y acorredle siempre al su mester, pero siempre lo fazed dándol a entender que lo fazedes por los debdos y por el amor quel avedes, mas non por vencimiento; mas al otro, con quien non avedes tales debdos, en ninguna guisa non le sufrades cosa del mundo, mas datle bien a entender que, por quequier que vos faga, todo se aventurará sobr'ello. Ca bien cred que los malos amigos que más guardan el amor por varata y por recelo, que por otra buena voluntad.

La doble respuesta propia de las banderías nobiliarias es la regla de oro de comportamiento que propone don Juan Manuel en sus consejos: la amistad y la alianza con los partidarios, la amenaza y la fuerza contra los contrarios.

El segundo gran tema de la miscelánea de casos que conforma la tercera parte de la colección se ocupa de la defensa del estado en cuanto a su patrimonio, honra y moral (o salvación del alma). La guarda del patrimonio se atiende en los ejemplos XII (*De lo que conteció a un raposo con un gallo*), XVII (*De lo que conteció a un omne que avía muy grant fambre quel convidaron otros muy foxamente a comer*), XX (*De lo que conteció a un rey con un omne quel dixo quel faría alquimia*), XXXI (*Del juizio que dio un cardenal entre los clérigo de París et de los frailes menores*), y XXXVIII (*De lo que*

conteció a un omne que iva cargado de piedras preciosas y se afogó en el río). En estos casos la obligación del noble es no solo la de mantener íntegra su hacienda, sino la de incrementarla en lo posible, tal y como señala el ejemplo XXIII (*De lo que faze las formigas para se mantener*):

> Y vós, señor conde, pues la formiga, que es tan mesquina cosa, ha tal entendimiento y faze tanto por se mantener, bien devedes cuidar que non es buena razón para ningún omne, y mayormente para los que an de mantener grand estado y governar a muchos, en querer siempre comer de lo ganado; ca cierto sed que por grant aver que sea, onde sacan cada día y non ponen ý nada, que non puede durar mucho, y demás parece muy grand amortiguamiento y grand mengua de coraçón. Mas el mio consejo es este: que si queredes comer y folgar, que lo fagades siempre manteniendo vuestro estado y guardando vuestra onra, y catando y aviendo cuidado cómo avredes de que lo cumplades, ca si mucho ovierdes y bueno quisierdes seer, assaz avredes logares en que lo despendades a vuestra onra.

La guarda y acrecentamiento de la honra, entendida como fama en la cultura nobiliaria, se atiende en el ejemplo XXXVII (*De la respuesta que dio el conde Ferrant Gonsales a sus gentes después que ovo vencido la batalla de Facinas),* en el ejemplo XLI (*De lo que conteció a un rey de Córdova quel dizían Alhaquem*) y en el ejemplo XLVI (*De lo que conteció a un filósopho que por ocasión entró en una calle do moravan malas mugeres*). La regla de conducta que ha de aplicar el noble en pro de su fama se resume en el consejo, casi lapidario, del ejemplo XVI (*De la respuesta que dio el conde Ferrant Gonsales a Muño Laínez, su pariente*):

> Y vós, señor conde, pues sabedes que avedes a morir, por el mi consejo, nunca por vicio nin por folgura dexáredes de fazer tales cosas, por que, aun desque vos murierdes, siempre viva la fama de los vuestros fechos.

La salvación del alma, entendida como la realización de buenas obras al servicio de Dios y el recto comportamiento moral, se vincula al ejercicio y mantenimiento del propio estado. Ello cabe advertirlo en los ejemplos XXXIII (*De lo que conteció a un falcón sacre del infante don Manuel con un águila y con una garça*) y XLV (*De lo que conteció a un omne que se fizo amigo y vasallo del Diablo*). La norma de oro para guardar el alma la explica con detalle Patronio en la conclusión del ejemplo XL (*De las razones por que perdió el alma un siniscal de Carcassona)*:

> Y vós, señor conde, pues me pedides consejo, dígovos, que, al mio grado, que el bien que quisiéredes fazer, que lo fagades en vuestra vida. […]ca cierto, que en cualquier manera que omne faga bien, que siempre es bien; ca las buenas obras prestan al omne a salir de pecado y venir a penitencia y a la salut del cuerpo, y a que sea rico y onrado, y que aya buena fama de las gentes, y para todos los vienes temporales. Y assí, todo bien que omne faga a cualquier entención siempre es bueno, mas sería muy mejor para salvamiento y aprovechamiento del alma.

Como se ve, el noble ha de hacer buenas obras con vistas al "salvamiento y aprovechamiento del alma", pero sin perder de vista que estas obras le servirán también para "que sea rico y onrado, y que aya buena fama de las gentes, y para todos los vienes temporales".

Junto a estos dos grandes temas (alianzas y salvaguarda del estado), en el cuerpo central de la colección se atiende a otros temas menores relacionados con las obligaciones nobiliarias.

La obligaciones familiares se ocupan del matrimonio (propio y de sus vasallos), ya que era un elemento fundamental en la política de alianzas y en la preservación e incremento del patrimonio en la Edad Media, y de la educación de los mozos. Al tema del matrimonio se dedican varios ejemplos: el XXV (*De lo que conteció al conde de Provencia, cómo fue librado de la prisión por el consejo que le dio Saladín*), el XXVII (*De lo que conteció a un emperador y a don Álvar Háñez Minaya con sus mugeres*) y el XXXV (*De lo que conteció a un mancebo que casó con una muger muy fuerte y muy brava*). La educación de los mozos se desarrolla en los ejemplos XXI (*De lo que conteció a un rey moço con un muy grant filósopho a qui lo acomendara su padre*) y XXIV (*De lo que conteció a un rey que quería provar a tres sus fijos*).

Otra obligación nobiliaria es la justificación política de sus fracasos en las acciones de gobierno. Como es propio de la mentalidad nobiliaria esta justificación se realiza en términos morales, aceptando la voluntad de Dios. Así se muestra en la aceptación de los quebrantos económicos (X, *De lo que conteció a un omne que por pobreza y mengua de otra vianda comía atramuzes),* de los contratiempos imprevistos e inevitables (XVIII, *De lo que conteció a don Pero Meléndez de Valdés cuando se le quebró la pierna*) o de las pérdidas que no afectan gravemente a la honra o al estado (XXIX, *De lo que conteció a un raposo que se echó en la calle y se fizo muerto*).

La cuarta y última parte tiene una función epilogal en la que se reitera cómo la salvación del noble ha de ser compatible con la guarda de su honra y estado. Por ello en el cierre de la colección Patronio propone al noble un correcto comportamiento

moral como noble (XLIX, *De lo que conteció al que echaron en la isla desnuyo cuandol tomaron el señorío que tenié*), ya "que las obras buenas o malas que el omne en este mundo faze, todas las tiene Dios guardadas para dar d'ellas galardón en l' otro mundo, segund sus merecimientos".

Para que el noble alcance su salvación gracias a los merecimientos de sus obras, es necesario que respete su nobleza social y moral. La regla que propone don Juan Manuel para ello es la virtud de la vergüenza, entendida, como motor del correcto comportamiento nobiliario, tal y como señala Patronio en el ejemplo L (*De lo que conteció a Saladin con una dueña, muger de un su vasallo)*:

> ca la vergüença faze a omne ser esforçado y franco y leal y de buenas costumbres y de buenas maneras, y fazer todos los vienes que faze. Ca bien cred que todas estas cosas faze omne más con vergüença que con talante que aya de lo fazer. Y otrosí, por vergüença dexa omne de fazer todas las cosas desaguisadas que da la voluntad al omne de fazer. Y por ende, cuán buena cosa es aver el omne vergüença de fazer lo que non deve y dexar de fazer lo que deve.

El ejemplo añadido a la colección (LI, *Lo que conteció a un rey cristiano que era muy poderoso y muy soberbioso*) viene a reforzar la lección moral anterior previniendo al noble contra el pecado más frecuente en su estado: la soberbia. El último consejo de Patronio es un canto a la humildad, pero a la humildad propia del noble que sabe defender en todos los casos su estado siendo "omildoso, mas non omillado":

> Y vós, señor conde Lucanor, si queredes aver la gracia de Dios y buena fama del mundo, fazet buenas obras, y sean bien fechas, sin infinta y sin ipocrisía, y entre todas las cosas del mundo vos guardat de sobervia y sy omildoso sin beg[u]enería y sin ipocrisía; pero la humildat, sea siempre guardando vuestro estado en guisa que seades omildoso, mas non omillado. Y los poderosos sobervios nunca fallen en vós humildat con mengua, nin con vencimiento, mas todos los que se vos omillaren fallen en vós siempre omildat de vida y de buenas obras complida.

D. La conciencia de estilo de don Juan Manuel

Don Juan Manuel es el primer autor medieval con clara conciencia de estilo y de autoría propios. Por ello, no solo firma sus obras, sino que las inicia con una clara información sobre su responsabilidad creadora, a la manera con la que se inician las obras alfonsíes:

> Por ende, yo, don Joán, fijo del infante don Manuel, adelantado mayor de la frontera y del regno de Murcia, fiz este libro compuesto de las más apuestas palabras que yo pude, y entre las palabras entremetí algunos exiemplos de que se podrían aprovechar los que los oyeren.

Cabe advertir que la conciencia de autoría va pareja de la conciencia de estilo: "compuesto de las más apuestas palabras que yo pude". De esta manera ya se observa que la autoría de don Juan Manuel es más personal y directa que la de promoción y revisión de Alfonso X en la elaboración de sus libros. Consciente de los problemas de transmisión de la literatura medieval, don Juan Manuel, celoso de su autoría, llega a compilar sus obras completas en el monasterio de Peñafiel para garantizar la autenticidad del contenido y de la forma de sus obras:[66]

> Y recelando yo, don Joán, que por razón que non se podrá escusar que los libros que yo he fechos non se ayan de transladar muchas vezes, y porque yo he visto que en el transladar acaece muchas vezes, lo uno, por desentendimiento del escribano, o porque las letras semejan unas a otras, que en transladando el libro porná una razón por otra, en guisa que muda toda la entención y toda la sentencia, y será traído el que la fizo, non aviendo ý culpa. y por guardar esto cuanto yo pudiere, fizi fazer este volumen en que están escriptos todos los libros que yo fasta aquí he fechos, [...]
>
> Y ruego a todos los que leyeren cualquier de los libros que yo fiz que si fallaren alguna razón mal dicha, que non pongan a mí la culpa fasta que vean este volumen que yo mesmo concerté.

Esta insistencia en reivindicar su autoría personal le lleva a remitirse de unas obras a otras (como vimos en la V parte del *Conde Lucanor*) y a la elaboración de listas de sus libros, tal y como aparecen en el *Prólogo general* en el que presenta el volumen de sus obras completas, perdido en el incendio del convento dominico de Peñafiel, o como se incluyen en el anteprólogo del *Conde Lucanor* ("Y los libros que él fizo son estos, que él á fecho fasta aquí").

La conciencia de autoría corre pareja de su conciencia de estilo, por lo que insiste una y otra vez en el uso de palabras apuestas, en los diferentes géneros que utiliza

[66] Texto tomado de la edición de *Obras completas* realizada por Carlos Alvar y Sarah Finci para la colección Monografías de Aula Medieval, 3 (2014) en el portal *Parnaseo*: https://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/AulaMedieval.php?valor=autores&lengua=es

(ejemplos y proverbios) y en la gradación de la oscuridad de su expresión, que oscila de lo más declarado de los ejemplos, a lo declarado del tratado y a lo progresivamente más oscuro de los proverbios. Esta conciencia de estilo se hace patente en la maestría del marco dialogado en el que desarrolla las preguntas y respuestas de sus personajes sancionadas con su presencia autobiográfica; en la complejidad narrativa de sus ejemplos con variedad de fuentes y estructuras; y en la recreación artística de los materiales mediante el uso de la elocuencia castellana y del realismo ambientador. Estos dos últimos aspectos vamos a tratarlos a continuación ya que los anteriores, el marco dialogado y la complejidad narrativa, han sido tratados en otros epígrafes.

La elocuencia castellana la basa don Juan Manuel en el dominio de la expresión causal que le permite un desarrollo lógico del discurso, fuertemente argumentativo en el diálogo del conde y de Patronio y de concatenación lógica de los hechos en los relatos de los exempla. En diferentes lugares cabe ejemplificar la expresión causal y argumentativa de Don Juan Manuel, que llega a utilizar la concatenación causa efecto para fundamentar, con técnicas de silogismo, la conclusión de algunos de los diálogos de sus personajes, como magistralmente cabe observar en el diálogo persuasivo del zorro ante el cuervo en el ejemplo V:

> Y por que veades que non vos lo digo por lesonja, tan bien como vos diré las apusturas que en vós entiendo, tan [bien] vos diré las cosas en que las gentes tienen que non sodes tan apuesto. Todas las gentes tienen que la color de las vuestras péñolas y de los ojos y del pico, y de los pies y de las uñas, que todo es prieto, y [por]que la cosa prieta non es tan apuesta como la de otra color, y vós sodes todo prieto, tienen las gentes que es mengua de vuestra apostura, y non entienden cómo yerran en ello mucho; ca comoquier que las vuestras péñolas son prietas, tan prieta y tan luzia es aquella pretura, que torna en india, como péñolas de pavón, que es la más fremosa ave del mundo; y comoquier que los vuestros ojos son prietos, cuanto para ojos, mucho son más fremosos que otros ojos ningunos, ca la propriedat del ojo non es sinon ver, y porque toda cosa prieta conorta el viso, para los ojos, los prietos son los mejores, y por ende son más loados los ojos de la ganzela, que son más prietos que de ninguna otra animalia. Otrosí, el vuestro pico y las vuestras manos y uñas son fuertes más que de ninguna ave tamaña como vós. Otrosí, en [e]l vuestro buelo avedes tan grant ligereza, que vos non embarga el viento de ir contra él por rezio que sea, lo que otra ave non puede fazer tan ligeramente como vós. Y bien tengo que, pues Dios todas las cosas faze con razón, que non consintría que, pues en todo sodes tan complido, que oviese en vós mengua de non cantar mejor que ninguna otra ave.

Las expresiones consecutivas ("la color... Todo es prieto. Y porque la cosa prieta non es tan apuesta..., Y non entienden cómo yerran... Ca comoquier que las vuestra péñolas... Tan prieta e tan luzia es aquella pretura que... y comoquier que los vuestros ojos... mucho son más fremosos ca la propriedat del ojo... y porque... Otrosí... son fuertes. Otrosí... grant ligereza") sirven de premisas para llegar a la inevitable conclusión del silogismo: "Y bien tengo que, pues Dios todas las cosas faze con razón, que non consintría que, pues en todo sodes tan complido, que oviese en vós mengua de non cantar mejor que ninguna otra ave".

En este dominio de las expresiones de causalidad don Juan Manuel muestra su maestría en el uso de construciones consecutivas, causales, finales, condicionales y concesivas. Este dominio es patente en la sintaxis de muchos de los consejos de Patronio en los que estas estructuras dominan la expresión, como en el que se da al final del ejemplo XXV:

> Y vós, señor conde Lucanor, pues avedes a consejar aquel vuestro vasallo en razón del casamiento de aquella su parienta *[causal],* consejalde que la principal cosa que cate en [e]l casamiento que sea aquel con quien la oviere de casar buen omne en sí; ca si esto non fuere *[causal*], por onra, nin por riqueza, nin por fidalguía que aya *[consecutiva*], nunca puede ser bien casada. Y devedes saber que el omne con vondad acrecenta la onra y alça su linage y acrecenta las riquezas. Y por seer muy fidalgo nin muy rico *[concesiva],* si bueno non fuere *[condicional],* todo sería mucho aína perdido. Y d'esto vos podría dar muchas fazañas de muchos omnes de grand guisa que les dexaren sus padres y muy ricos y mucho onrados, y pues non fueron tan buenos como devían *[causal],* fue en ellos perdido el linage y la riqueza; y otros de grand guisa y de pequeña que, por la grand en guisa que fueron muy más loados y más preciados por lo que ellos fizieron y por lo que ganaron, que aun por todo su linage *[consecutiva].* Y assí entendet que todo el pro y todo el daño nace y viene de cuál el omne es en sí, de cualquier estado que sea. Y por ende *[enlace consecutivo],* la primera cosa que se deve catar en el casamiento es cuáles maneras y cuáles costumbres y cuál entendimiento y cuáles obras á en sí el omne o la muger que á de casar; y esto seyendo primero catado *[condicional],* dende en adelante, cuanto el linage es más alto y la riqueza mayor y la apostura más complida y la vezindat más acerca y más aprovechosa, tanto es el casamiento mejor *[consecutiva].*

Junto a las expresiones de causalidad, don Juan Manuel refuerza la expresión lógica de sus ejemplos mediante la concatenación lógica de los hechos (que también suele desarrollarse con abundantes expresiones causales). Esta relación lógica de causa y efecto de los hechos narrados cabe advertirla es esta secuencia del ejemplo XIX en

la que el comportamiento de cada personaje conlleva lógicamente los resultados narrativos de su salvación (el búho sabio) o perdición (los confiados búhos):

> Entre los otros búhos, avía ý uno que era muy biejo y avía passado por muchas cosas, y desque vio este fecho del cuervo, entendió el engaño con que el cuervo andava, y fuesse paral mayoral de los búhos y díxol qu'él fuesse cierto que aquel cuervo non viniera a ellos sinon por su daño y por saber sus faziendas, y que lo echasse de su compaña. Mas este búho non fue creído de los otros búhos; y desque vio que non le querían creer, partiosse d'ellos y fue buscar tierra do los cuervos non le pudiessen fallar.
>
> Y los otros búhos pensaron bien del cuervo. Y desque las péñolas le fueron eguadas, dixo a los búhos que, pues podía volar, que iría saber dó estavan los cuervos y que vernía dezírgelo por que pudiessen ayuntarse e ir a los estroír todos. A los búhos plogo mucho d'esto. Y desque el cuervo fue con los otros cuervos, ayuntáronse muchos d'ellos, y sabiendo toda la fazienda de los búhos, fueron a ellos de día cuando ellos non buelan y estavan segurados y sin recelo, y mataron y destruyeron d'ellos tantos por que fincaron vencedores los cuervos de toda su guerra.
>
> Y todo este mal vino a los búhos porque fiaron en [e]l cuervo que naturalmente era su enemigo.

Domina, pues, en don Juan Manuel tanto la lógica en la expresión como la lógica en el relato. En este sentido, cabe señalar el recurso al "y" ilativo que cumple ambas funciones: señala en su utilización reiterativa el avance lógico de la narración (ya que enlaza las diferentes acciones del relato: "y fuesse para'l mayoral de los búyos y díxol'") y señala también en ocasiones cómo una acción es consecuencia de la anterior ("Y los búhos pensaron bien", "Y todo este mal vino a los búhos…").

Junto a la causalidad, el estilo de don Juan Manuel también tiene sitio para acoger el ornato de la amplificatio (en el caso de los ejemplos) o de la abreviatio (en las sentencias de sus *viessos* y sus proverbios). En este ornato domina el uso de los paralelismos y de la antítesis, como cabe observar en este fragmento del ejemplo XXVII en el que el paralelismo de las acciones contrapuestas de los personajes se corresponde con expresiones paralelísticas y antitéticas:

> Y después que fueron casados, comoquier que ella era muy buena dueña y muy guardada en [e]l su cuerpo, començó a seer la más brava y la más fuerte y la más rebessada cosa del mundo. Assí que, si el emperador quería comer, ella dizía que quería ayunar; y si el emperador quería dormir, queriése ella levantar; y si el emperador querié bien alguno, luego ella lo desamava. ¿Qué vos diré más? Todas las cosas del

mundo en que el emperador tomava plazer, en todas dava ella a entender que tomava pesar, y de todo lo que el emperador fazía, de todo fazía ella el contrario siempre.

Junto a ello, el ornato de don Juan Manuel incluye también la enumeración argumentativa en la que se amplifican en series las causas o los efectos que explican las acciones de los personajes:

> Y el emperador partiose del Papa y fuesse para su casa, y trabajó *por cuantas maneras pudo, por falagos y por amenazas y por consejos y por desengaños y por cuantas maneras él y todos los que con él bivían pudieron asmar* para la sacar de aquella mala entención, mas todo esto non tobo ý pro, que cuanto más le dizían que se partiesse de aquella manera, tanto más fazía ella cada día todo lo revesado.

Por último, don Juan Manuel muestra la originalidad de su estilo enmarcando los relatos de sus fuentes dentro de un realismo ambientador que traslada sus motivos a la Castilla de su época dotando así a las historias fabuladas de una verosimilitud indiscutible. Ya vimos el recurso en la actualización que hacía de sus fuentes transformándolas en episodios y personajes de la historia castellana. Cabe advertirla ahora, en menor escala, en los detalles descriptivos con los que caracteriza la riqueza del genovés en el ejemplo IV y en los que se basa el contraste cómico del ejemplo: ¿por qué teniéndolo todo se empeña el alma en irse? Los detalles en los que se desgrana la riqueza del genovés son un ejemplo ilustrativo de la maestría de don Juan Manuel al ambientar un motivo en el imaginario de la Castilla de su época:

> –Alma, yo beo que tú te quieres partir de mí, y non sé por qué lo fazes; ca si tú quieres muger y fijos, bien los vees aquí delante tales de que te deves tener por pagada; y si quisieres parientes y amigos, ves aquí muchos y muy buenos y mucho onrados; y si quieres muy grant tesoro de oro y de plata y de piedras preciosas y de joyas y de paños, y de merchandías, tú tienes aquí tanto d'ello que te non faze mengua aver más; y si tú quieres naves y galeas que te ganen y te trayan muy grant aver y muy grant onra, véeslas aquí, ó están en la mar que parece d'este mi palacio; y si quieres muchas heredades y huertas, y muy fermosas y muy delectosas, véeslas ó parecen d'estas finiestras; y si quieres cavallos y mulas, y aves y canes para caçar y tomar plazer, y joglares para te fazer alegría y solaz, y muy buena posada, mucho apostada de camas y de estrados y de todas las otras cosas que son ý mester: de todas estas cosas a ti non te mengua nada; y pues tú as tanto bien y non te tienes ende por pagada nin puedes sofrir el bien que tienes, pues con todo esto non quieres fincar y quieres buscar lo que non sabes, de aquí adelante, ve con la ira de Dios, y será muy necio qui de ti se doliere por mal que te venga.

4. CAUCES DE LA PROSA DIDÁCTICA TRASTÁMARA

4.1. La formación religiosa

A. Tratados doctrinales para la formación cristiana

La didáctica de la época trastámara utilizará el tratado como el vehículo básico para la formación religiosa y doctrinal, impulsada por la nueva actividad pastoral marcada por el concilio de Valladolid de 1322. A finales del siglo XIV, Pedro Gómez Álvarez de Albornoz, arzobispo de Sevilla, realiza una labor reformadora para la que se valdrá de la redacción del *Libro de la justicia de la vida espiritual,* que da cuenta de la doctrina necesaria para que el cristiano alcance la salvación. La obra continúa la preocupación catequética molinista y responde a la preocupación pastoral para encauzar adecuadamente a los fieles. En ella ya se advierte el recurso progresivo a los exempla insertados para ilustrar la doctrina moral que se desarrolla. En 1493 el obispo de Coria Pedro Jiménez de Préjamo va a resumir en su *Luzero de vida cristiana* los fundamentos de doctrina cristiana que debe conocer el laico de finales de siglo dentro de un tratado cristológico en línea con la reforma religiosa y la nueva espiritualidad de finales del XV. Utilizando de forma novedosa el diálogo, Rodrigo Fernández de Santaella compone un manual de formación doctrinal para nobles impreso en 1503 con el título de *Tratado de la inmortalidad del ánima*. Similar función pretende ejercerla el *Espejo de conciencia* (1505), breviario de teología preparado para la nobleza desde la espiritualidad franciscana. El impulso cristianizador que supuso la política de la reina Isabel, así como las necesidades de evangelizar a los nuevos súbditos granadinos, desarrolla una intensa producción catequética en el reinado de los Reyes Católicos. Destaca en este sentido la obra de fray Hernando de Talavera *Breve y muy provechosa doctrina de lo que debe saber todo chistiano* (compuesto entre 1470 y 1492 e impreso en Granada hacia 1496). La obra reúne ocho tratados catequéticos basados en su amplia experiencia pastoral. Específicamente orientada a la formación y práctica religiosa de los musulmanes recientemente convertidos es su *Memorial para la comunidad morisca*. Junto a estas obras de tratados doctrinales divulgativos, tambien se conservan amplios tratados exegéticos o teológicos como los *Tratados castellanos sobre la predestinación y sobre la Trinidad y la Encarnación*, atribuidos a Diego de Valencia.

La formación de la práctica devocional del devoto hace que desde el siglo XIV se desarrollen tratados sacramentales y confesionales. En plena época molinista el *Libro*

de las confesiones de Martín Pérez (entre 1312 y 1317) mostró una preocupación pastoral por extender el uso de la penitencia que trazaba un cuadro costumbrista de gran intéres. En el *Oracional* de Alfonso de Cartagena se van a desarrollar diversas obras que forman al laico para la práctica sacramental. El *Sacramental* (h. 1421-1423) de Clemente Sánchez de Vercial explica los símbolos y los actos litúrgicos de los diferentes sacramentos. Alonso Martínez de Madrigal dedica a la preparación del sacramento de la penintencia su *Confesional* (1437) con especial aplicación a los nobles penitentes. El *Libro de confesión de Medina de Pomar* (a. 1455) ilustra su doctrina con un interesante ejemplario adecuado para la preparación de sermones y para la pastoral desde el confesionario.

A finales del siglo XV se desarrollan manuales de formación u oración específicamente femeninos. El *Vencimiento del mundo* (1481) de Alonso Núñez de Toledo es un regimiento religioso formado para doña Leonor de Ayala y reflexiona sobre los pecados, vicios y virtudes desde la realidad estamental de su destinataria. El *Título virginal de nuestra Señora* de fray Alonso de Fuentidueña (1499) es un regimiento femenino que fomenta las prácticas devocionales y ofrece un camino de perfección espiritual dirigido a una noble dama casada.

A lo largo de la Edad Media hay una literatura apologética cuya manifestación más representativa se da a comienzos del siglo XIV. Alfonso de Valladolid (1270- h. 1346) es su principal autor. Es un judío converso a los cincuenta años que escribe unas obras encendidamente apologéticas en contra de la religión judía como el *Libro del zelo de Dios*. Su principal apología es el *Mostrador de Justiçia* que recoge un conjunto de argumentos para su uso en controversias contra los judíos mostrando la superioridad de la ley cristiana sobre la mosaica. De 1467 es el *Tratado del alboraique* en el que la interpretación de los veinte rasgos del alboraique o fabuloso caballo de Mahoma da pie a una fuerte descalificación de los conversos. El reinado de los Reyes Católicos, debido a la necesaria cristianización del recién conquistado Reino de Granada y al problema social que representaban los conversos, vio florecer de nuevo la producción apologética, sobre todo a partir de 1478 inicio de la Inquisición. En la *Católica impugnación* (impresa en Salamanca en 1487) fray Hernando de Talavera, respondiendo a un libelo judaizante, defiende a los auténticos conversos y pide el castigo para los que vuelven a judaizar. Impreso en 1493, el *Tratado contra la carta del protonotario Lucena* de Alonso Ortiz rebate los argumentos en favor de los conversos propuestos por Lucena. La *Reprobación del Alcorán (1501)* se enmarca dentro de las conversiones masivas de Granada en 1499 y la quema de coranes en 1501.

B. Tratados morales

Cercanos a los tratados doctrinales, los tratados morales se proponen ofrecer al lego una formación para su perfeccionamiento espiritual, de cara a ordenar cristianamente su comportamiento. A finales del XIV se traduce el *Viridiarium consoltionis* atribuido a Jacobo de Benavente (h. 1340-1350). La traducción (el *Viridario*) se conserva en cuatro manuscritos (uno de ellos con fecha de 1392) y dos impresos de 1497 y 1499. La obra propone un itinerario moral que parte del conocimiento de los pecados, la ascesis moral a través de la práctica religiosa y el acercamiento del alma a Dios. En el primer tercio del siglo XV, Fray López Fernández de Minaya en su *Espejo del alma* analiza los tres pecados que esclavizan al hombre, ofrece tres razones para renunciar al mundo y propone tres razones para unirse con Dios. Fray Jaime de Alcalá, hacia 1515, compendia la doctrina cristiana y la práctica sacramental en su *Libro de la caballería cristiana*. En él se define el proceso de la caballería espiritual por el que se asegura la victoria sobre las tentaciones y un correcto comportamiento que asegura la salvación.

Junto a los tratados morales de carácter general se desarrollan a lo largo del siglo XV unos tratados morales de carácter específico. La moral que afecta a las relaciones amorosas se atiende en la primera mitad del siglo XV desde dos obras fundamentales dirigidas a un público cortesano. Una de ellas es la traducción castellana de la *Confessio amantis* de John Gower, realizada por Juan de Cuenca desde una traducción portuguesa previa. La versión castellana, titulada *Confesión del amante* debió traducirse entre 1430 (fecha de la versión portuguesa) y antes de 1454. La obra se inscribe en la clerecía occidental que transmite las enseñanzas ovidianas condenando el loco amor desde el exemplo ex contrario. La obra de Gower guarda, por pertener al mismo fondo cultural, unas intensas relaciones con el *Libro de buen amor*. También guarda relación con la obra de Juan Ruiz *El Arcipreste de Talavera o Corbacho* (1438), obra de Alonso Martínez de Toledo en la que se reprueba el amor por ser el origen de los pecados capitales y por los malos comportamientos a que da lugar por los engaños de las mujeres y por los errores de los hombres enamorados. Junto a estas obras de ética amorosa, claramente misóginas, el siglo XV también compuso una literatura ejemplar de mujeres virtuosas. Sirva de ejemplo el *Tratado en defensa de las virtuosas mujeres* (1441) de Diego de Varela, o el *Libro de las virtuosas e claras mujeres* (1443) de don Álvaro de Luna.

Otro tema objeto de atención fue el estudio de la responsabilidad moral del hombre medieval en su comportamiento. A ello se dedicaron los tratados de caso y fortuna destinados a señalar cómo la vida se vive desde el libre albedrío y está regulada por la

providencia divina y no por el azar o los astros. Así lo señalan el *Tratado de la predestinación* de Martín de Córdoba o el *Tratado de la adivinança* de Lope de Barrientos.

La ética de la consolación ante la inevitable muerte o pérdida del poder se desarrolla desde el modelo de Boecio. Su *Consolaçión natural* se traduce, desde el catalán, hacia 1432. En la moderna forma de diálogo la desarrolla Pero Díaz de Toledo en la segunda parte de su *Diálogo e raçonamiento a la muerte del Marqués de Santillana*. En la anónima *Lamentación de don Álvaro de Luna*, se reflexiona, también mediante el diálogo, sobre la caducidad de los bienes terrenales, motivo fundamental de la ética consolatoria nobiliaria. El *Libro de las consolaciones de la vida humana* de Pedro de Luna se propone consolar las caídas estamentales, la pérdidas de bienes materiales y los males acecidos por el alejamiento de la religión. En 1493 Andrés de Li imprime la *Suma de paciencia* tratado de consolación dirigido a la princesa Isabel por la muerte de su marido el infante Alfonso de Portugal, aunque sobrepasa esta función y llega a ser un guía religiosa de orientación femenina.

El autor más importante de esta literatura consolatoria es Alonso de Ortiz quien dedica dos de sus *Cinco tratados* (impresos en 1493) a materias consolatorias: 1) el *Tratado de la herida del rey*, atiende a la salud de Fernando el Católico tras el atentado de Barcelona en diciembre de 1492; y 2) el *Tratado consolatorio a la princesa de Portugal* se dirige a explicar la muerte del príncipe Alfonso de Portugal en 1491. El más destacado de sus tratados consolatorios es el *Tratado del fallesçimiento del muy ínclito señor don Juan*¸ acaecido el 4 de octubre de 1497. Es este el tratado más importante sobre el tema, traducido por el autor del latín de su redacción original al castellano en 1498. En la primera parte del tratado los padres se confortan mediante serenos razonamientos y en la segunda se realiza una contemplación alegórica de las virtudes del hijo fallecido.

La preocupación por la muerte desarrolla a finales del siglo XV un conjunto de artes de bien morir que siguen el modelo del *De scientia mortis* de Gerson. Hacia 1479-1484 se imprime el *Arte de bien morir y Breve confesionario* que sigue la versión breve de la obra de Gerson. La versión larga de esta obra latina se difunde en el *Arte de bien morir* (hacia 1502-1503) de Fernández de Santaella.

C. Tratados de espiritualidad y reforma religiosa

La didáctica trastámara va a iniciar a finales del siglo XIV un nuevo género de literatura religiosa vinculado a las nuevas formas devocionales nacidas con el desarrollo de la *devotio moderna*. Se trata de los tratados de espiritualidad cuya primera manifestación son los *Soliloquios entre el alma y Dios y el alma consigo misma* de fray

Pedro Fernández Pecha (1326-1402), fundador de la orden de los jerónimos, única orden exclusivamente castellana de la Edad Media.

Destaca en esta literatura espiritual la voz femenina, propia de una literatura conventual, de Teresa de Cartagena quien en su *Arboleda de los enfermos* utiliza la enfermedad como camino para la salvación dentro de un marco narrativo alegórico. En su *Admiraçión operum Dei* utiliza el tópico de la naturaleza como obra de Dios para proponer una lección de humildad suscitando la devoción. Sor Constanza, nieta del rey don Pedro y priora de Santo Domingo el Real, también aporta su voz con un compendio de obras devocionales conservado en el ms. 7495 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Las obras se dirigen a las monjas de su monasterio para facilitar sus prácticas devocionales dentro de la espiritualidad dominicana.

La difusión de la *devotio moderna* y de la espiritualidad franciscana concordante con ella se realiza mediante las traducciones de sus obras fundamentales. La *Imitatio Christi* de Kempis, acompañada por la *Meditación del corazón* de Johán Gerson, se traduce hacia 1488-1490. Estas dos obras van a ser la base fundamental de la reforma religiosa. De su éxito da cuenta la nueva traducción de Menardo Ungur impresa en 1493 y la de Toledo de 1512. Junto a ellas hay que tener en cuenta la traducción de la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, texto fundamental de la espiritualidad franciscana y soporte del modelo cultural de los Reyes Católicos. La traducción realizada por Ambrosio de Montesinos se terminó en 1499 y fue impresa entre 1502 y 1503.

A principios del XVI se inmprimen tres libros que son la base para el desarrollo del pensamiento místico del siglo XVI. Se trata del *Carro de las dos vidas* (1500) de Gómez García, que propone convertir la vida activa en cauce hacia la contemplativa; el *Exercitatorio de la vida espiritual (1500)*, de García Jiménez de Cisneros, que organiza un conjunto de ejercicios para que los simples devotos puedan iniciarse en la contemplación; y el *Sol de contemplación* (1514), traducción de la *Theologia mystica* del cartujo Hugo de Balma, que difunde en Castilla la teología afectiva.

D. Sermones en Castilla

Desde el comienzo del idioma la práctica pastoral de la predicación se hace en romance. El IV Concilio de Letrán insistió a principios del siglo XIII en la necesidad de mejorar la formación de los predicadores para que fuese efectiva su práctica. De hecho, el siglo XIII asistirá al desarrollo de dos órdenes mendicantes que harán de la predicación el ejercicio básico de su misión evangelizadora: la orden de los predicadores o dominicos y la orden de los frailes menores o franciscanos. Esta práctica

homilética dejó sus huellas en la literatura romance. Parte de las obras del mester de clerecía ofrecen claros ejemplos de predicación, con auténticos sermones en verso, como es el caso de la *Vida de Santo Domingo de Silos* de Gonzalo de Berceo. De hecho, los *Signos del juicio final* se presentan como "un sermón que fo priso de un santo libriello" (1c). También hemos visto cómo el *Libro de buen amor* se dirigía a un público de futuros predicadores y cómo incluía al final de la aventura de don Melón y doña Endrina un auténtico sermón en verso de aviso a las mujeres contra los engaños de los enamorados. Incluso el prólogo en prosa del *Libro* es un auténtico sermón en prosa realizado según las recomendaciones de las *artes praedicandi* de la época.

Sin embargo, la predicación romance anterior al siglo XIV no nos ha dejado textos en Castilla. De su importancia dan cuenta las mútiples *artes praedicandi* que se componen en Europa, siempre en latín pues se dirigen a formar a predicadores clérigos que estudian en latín pero desarrollan su predicación en romance. Estas artes se sistematizan a principios del siglo XIII según historia James J. Murphy:

> Ya en 1220, el género estaba bien establecido. A mediados del siglo XIII está plenamente desarrollado y posee un vocabulario técnico completo y una pauta estabilizada de organización. Autores clave de ese período de 1200 a 1250 fueron Alejandro de Ashby, Tomás Chabham, Ricardo de Thetford, Juan de la Roselle y Guillermo de Auvernia. De estos cinco, tres son ingleses. Después de 1250 surgieron otros como Arnoldo di Podio, Juand e Gales y Gualterio de París. Se han identificado más de 30 autores en el período de 1300 a 1400, además de muchas obras anónimas, y se conocen por sus nombres no menos de otros 20 escritores del siglo XV. (Murphy 1986:317)

En la Península Ibérica destacan tres *artes praedicandi*: la de Francisco Eiximenis, la de Alfonso de Alprão y la de Martín Alonso de Córdoba. También contamos con un *ars praedicandi* romance incorporado en la *Partida I* de Alfonso X (Título V.lxvi-lxx).

Los constituyentes básicos del sermón según regulan las *artes praedicandi* son sintentizados en los siguientes términos por Fernando Gómez Redondo:

> 1) el *thema* sobre el que se va a predicar se enunciaba mediante una cita bíblica; 2) en ocasiones, se utilizaba un *prothema* o *antethema*, equivalente al proemio, que cumplía el cometido de captar la atención del público y que podía conducir a una *oratio*; 3) el tenso contenido de la frase escrituraria se expandía mediante la *distinctio* o *divisio* (por lo común ternaria) de sus miembros (ya fuera por criterios

> lógicos, ya rítmicos); 4) solo después se procedía a la *dilatatio* o *amplificatio* de tales ideas: interesaban ahora las concordancias bíblicas, las *vitae* de santos, los glosarios y las colecciones de *exempla*, algunas de las cuales se preparaban específicamente para este cometido; según se hubiera practicado la *divisio*, así se usaban unos u otros materiales: que fuera interna (o *intra*) orientada hacia los significados escriturarios, era porque se contaba con un público docto, preparado para asumir ese conocimiento velado por las correspondientes vías interpretativas (histórica, alegórica, tropológica y analógica); que fuera externa (o *extra*), abierta hacia otros dominios temáticos, era porque se dirigía a una audiencia que precisaba de ese repertorio de anécdotas o sucesos para apropiarse del contenido cifrado en la cita bíblica; por último, aunque ello no fuera necesario, el predicador conducía su exposición a una *conclusio.* (Gómez Redondo 1998-2007: II 1899-1900)

Los diferentes contenidos de la *amplificatio* se desarrollaban (teniendo en cuenta su orientación comunicativa *intra* o *extra*) mediante una argumentación que utilizaba tres tipos de argumentos: las autoridades (*auctoritates*), las razones (*rationes*) y los ejemplos (*exempla*) en distintas combinaciones y cantidades. En su estilo, muchos de los sermones romances se caracterizan por el método de la *plática* mediante el cual el predicador se dirige directamente a sus receptores exhortándoles, amonestándoles y orientado su reacción para conseguir el fin moral o formativo que persigue. Este tono familiar y conversacional hace que el predicador utilice abundantemente la primera persona en clara relación conversacional con sus receptores. Estas técnicas expresivas de conversación homilética, así como el abundante uso de exempla, pasarán al resto de géneros de la prosa didáctica, en especial a tratados morales como el *Corbacho* del Arcipreste de Talavera claramente influido por las prácticas de los predicadores.

Estos contituyentes del género cabe observarlos en el Prólogo en prosa del *Libro de buen amor*.[67] Se inicia con el apartado 1) *Thema*:

> *Intellectum tibi dabo, et instruam te in via hac qua gradieris: firmabo super te oculos meos*. El profeta David, por Spíritu Santo fablando, a cada uno de nos dize en el psalmo triçésimo primo del verso dezeno, que es el que primero suso escreví.

No presenta prothema. Continúa con 3) la *divisio ad intra* según un criterio lógico y ternaria en su extensión:

67 Como ya indicamos utilizamos la edición de Jesús Cañas y Fco. Javier Grande Quejigo, Barcelona, Área, 2002.

> En el qual verso entiendo yo tres cosas, las quales dizen algunos doctores filósofos que son en el alma e propiamente suyas; son éstas: entendimiento, voluntad e memoria. Las quales, digo, si buenas son, que traen al alma consolaçión e aluengan la vida al cuerpo e danle onra con pro e buena fama.

4) La *amplificatio* va desgranando las tres partes indicadas:

- Ca por el buen entendimiento entiende onbre el bien e sabe d'ello el mal. E por ende una de las petiçiones que demandó David a Dios porque sopiese la su Ley fue ésta: *Da michi intellectum e cetera*.
- E desque está informada e instruida el alma que se á de salvar en el cuerpo linpio, piensa e ama e desea omne el buen amor de Dios e sus mandamientos
- E desque el alma, con el buen entendimiento e buena voluntad, con buena remenbrança escoge e ama el buen amor, que es el de Dios, e pónelo en la çela de la memoria porque se acuerde d'ello e trae al cuerpo a fazer buenas obras, por las quales se salva el ome.

Tras su *amplificatio* basada en la argumentación mediante razones que confirman la autoridad de las diversas citas bíblicas que incluye, el sermón de Juan Ruiz concluye con 5) una amplia *conclusio* en la que presenta el libro que prorroga:

> Onde yo, de mi poquilla çiençia e de mucha e grand rudeza, entendiendo quántos bienes faze perder al alma e al cuerpo e los males muchos que les apareja e trae el amor loco del pecado del mundo, escogiendo e amando con buena voluntad salvaçión e gloria del Paraíso para mi ánima, fiz esta chica escriptura en memoria de bien, e conpuse este nuevo libro en que son escriptas algunas maneras e maestrías e sotilezas engañosas del loco amor del mundo, que usan algunos para pecar.

El estilo de plática familiar se advierte en la presencia reiterada del yo del predicador: "En el qual verso entiendo yo tres cosas", "Las quales, digo, si buenas son", "E esto se entiende en la primera razón del verso que yo començé", "Onde yo, de mi poquilla çiençia e de mucha e grand rudeza", "ca trobas e notas e rimas e ditados e versos que fiz conplidamente", "Por ende començé mi libro". Junto a ello está también presente el receptor, mediante la primera persona del plural que lo integra ("E por ende devemos tener sin dubda que las buenas obras") o mediante la exhortación directa ("E ruego e consejo a quien lo leyere e lo oyere, que guarde bien las tres cosas del alma").

Esta práctica sermonística, básica en la difusión y creación cultural de la Edad Media, deja textos romances en Castilla a partir del siglo XIV. El corpus sermonístico

castellano se abre con la homilía de Pero López de Baeza, *Qué significa el ábito que traen los freires de Santiago,* compuesta hacia 1327-1328 en la que da cuenta de los valores simbólicos y religiosos de la Orden.

El manuscrito 1845 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca contiene 73 sermones a caballo entre el XIV y el XV: 45 propios del calendario litúrgico y el resto dedicado a diversas temáticas (cuatro de ellos son sermones mortuorios). El manuscrito 294 de la Real Academia Española conserva treinta y cinco sermones castellanos de San Vicente Ferrer (1411-1412). A Pedro Marín se le atribuyen cuatro sermones vinculados a San Vicente Ferrer que se han conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 9433) conformando una especie de tratado devocional. Se conservan 44 sermones en navarro-aragonés en el códice 49 de la Catedral de Pamplona confeccionados en el siglo XV.

Juan López de Salamanca imprime en Zamora, en 1490, el *Libro de los evangelios moralizados*, en el que incluye veinticuatro sermones sobre los evangelios muy probablemente predicados en Plasencia en la corte de los Zúñiga. Manuscrito se conserva su *Segundo libro de los evangelios,* con catorce sermones. En la Biblioteca Nacional de Madrid se conservan 24 sermones anónimos sobre el *Cantar de los cantares* (ms. 6936). Tardíamente ven la luz de la imprenta en Zaragoza (1525) las *Epístolas y evangelios por todo el año* de Ambrosio de Montesinos. Amén de estas colecciones hay diversos sermones sueltos conservados entre los que destaca un sermón relativo a la fiesta del Corpus Christi.

Además de estos sermones, contamos con unas cuantas muestras de contenido político. Pedro de Luna predicó en Pamplona en 1390 un sermón antes de la coronación del rey Carlos III en favor del apoyo navarro al papa Clemente VI. El sermón latino pronunciado por Martín el Humano cuando fue jurado como rey en la seo de Zaragoza en 1398 se tradujo pronto al aragonés. Al igual ocurre con la intervención de Alfonso de Cartagena en el concilio de Basilea (1434) traducida por él mismo con el título de *Proposición contra los ingleses.*

4.2. La formación cortesana

A. Regimiento de príncipes

Tanto en las primeras manifestaciones de poesía culta (el *Libro de Alexandre*) como en las de prosa (el *Libro de los doce sabios*) hemos advertido la función de *specula principis* de estas obras, esto es, de haber sido escritas con la finalidad de servir

para la formación de futuros gobernantes. Los regimientos de príncipes desarrollan esa misma función pero mediante tratados en prosa que parten de una teoría política y unas técnicas de exposición doctrinal que ya tienen en Alfonso X el sabio una presencia indirecta. En efecto, será el *Setenario*, obra inciada por Fernando III y concluida por Alfonso X a partir de la expansión tras la conquista de Sevilla en 1248, un ejemplo parcial de tratado de teoría política en el que se defiende una ideología y se ensalza un linaje dentro de un marco temático de defensa y promoción de un gobierno (o ley) cristiano. La nueva política molinista dio pie al modelo de gobierno de rey cristiano sometido a la ley de Dios, defendido en los *Castigos e documentos del Sancho IV*. El molinista *Libro del consejo y de los consejeros* es el que sirve de puente entre la materia política incluida en tratados de leyes y la formación del gobernante mediante una literatura sapiencial dirigida al consejo. En esta obra el consejero alcanza una importancia significativa porque tiene como función la de dirigir el pensamiento del rey desde sus conocimientos políticos y morales.

La corte de Alfonso XI potenciará la reflexión política conformando la materia anterior de libros de leyes o sapienciales en el nuevo género de regimiento de príncipes dentro del nuevo regalismo que intenta imponer el monarca tras su victoria sobre los benimerines en 1340. El modelo que se va a seguir en el género será el *De regimene principium* de Egido el Romano. A ello se dedicará, por encargo del obispo de Osma, fray Juan García de Castrojeriz en su *Glosa castellana* al *regimiento de príncipes,* traducción ampliada con glosas de la obra de Egidio el Romano hacia 1344.

Los primeros tratámaras no van a generar una literatura específica de formación de príncipes, aceptando los regimientos formados en el reinado de Alfonso XI. En el siglo XV el género va a superar el marco estrictamente regio para dedicarse a la justificación de los derechos dinásticos del infante Alfonso o de Isabel y a la formación de la alta nobleza. Rodrigo Sánchez de Arévalo en su *Vergel de príncipes* dedicado a Enrique IV indica las virtudes necesarias para la milicia y justifica la caza y la música por sus valores formativos para la guerra y el gobierno. La *Exortación o información de buena y sana doctrina* (1467) ofrece al joven infante Alfonso una reflexión política y moral para orientar su gobierno. La muerte del infante Alfonso convierte a la infanta Isabel en heredera en 1468, por lo que fray Martín de Córdoba le remite un regimiento de príncipes adecuado a su condición femenina: el *Jardín de nobles doncellas*. Necesariamente alejado de los regimientos al uso, este novedoso tratado propone un modelo de ética femenina para reinar apoyado por el ejemplo de mujeres notables tomados de la historia.

El reinado de los Reyes Católicos va a suponer un renacer de los regimientos con la función de legitimar su dinastía y apoyar la política de los monarcas. Diego Valera dirige a Fernando el Católico su *Doctrinal de príncipes* en 1474. Alonso Ramírez de Villaescusa destaca la prudencia como principal virtud del gobernante en su *Directorio de príncipes*. Original es el *Diálogo entre el prudente rey y el sabio aldeano*, escrito después de alcanzar Fernando la corona aragonesa en 1479, ya que en él un aldeano (que viene a representar al estamento popular frente al nobiliario) es el soporte monárquico que recuerda al rey los principios para un regimiento virtuoso del reino de Aragón.

B. Doctrinales de caballeros y literatura nobiliaria

Aunque la preocupación por el estado nobiliario ha sido una constante de la literatura jurídica desde Alfonso X el sabio y es la clave de la cultura nobiliaria que desarrolla en su prosa don Juan Manuel, el reinado de Juan II impulsa a partir de 1428 las reflexiones teóricas sobre la institución de la caballería que van a cristalizar en un nuevo tipo de tratado que cabe denominar doctrinal de caballeros, tal como tituló su obra Alonso de Cartagena. Junto a él, Diego de Valera, ejemplo de letrado cortesano, será el máximo representante del género.

A este género cabe vincular el *Libro del regimiento de los señores* del agustino Juan de Alarcón, posiblemente dirigido a don Álvaro de Luna, en el que se ofrece una formación religiosa y política al noble para que sea capaz de encarnar una caballerosidad cristiana. Desde un enfoque más filosófico que moral se enfoca la formación nobiliaria en los tratados de Ferrán Núñez, letrado adscrito a don Íñigo López de Mendoza, segundo duque del Infantado(1479-1500) y nieto del Marqués de Santillana. En su *Tractado de amiçiçia*, desde la filosofía de Aristóteles presenta la amistad como norma de actuación política y muestra de la magnanimidad de la auténtica nobleza ejemplificada en el linaje de los Mendoza. Su *Tractado de la bienaventurança* desarrolla un regimiento moral (sin participación de la teología) en el que se propone un modelo de conducta ética apropiado para la nobleza.

Junto a los doctrinales de caballeros, hay un conjunto de literatura caballeresca que aborda diversos aspectos de la condición del noble. La *Qüístión entre dos cavalleros* propone, dentro de la querella entre armas y letras, la prudencia como regla de la acción política frente a la fuerza de las armas. La conciencia nobiliaria y su correspondiente protocolo caballeresco son tratados por Diego de Valera en el *Tratado de las armas*, en el *Cirimonial de Príncipes* (1458-1460), y en sus *Preheminencias y cargos de los oficiales de armas* (posterior a 1480).

Los nobiliarios, nacidos en el reinado de los Reyes Católicos, sirven en el proceso de afirmación de la política emprendida por los monarcas. La obra más representativa es el *Nobiliario Vero* de Ferrand Mexía, impreso en 1492 y dedicado al rey Fernando. En él se demuestra que la nobleza y el linaje son la base de la caballería, y atiende a la manifestación heráldica de la condición nobiliaria señalando cómo los escudos de armas han de destacar las virtudes asentadas en la genealogía de la nobleza castellana. Diego Fernández de Mendoza escribe en su *Libro de las armerías* un auténtico compedio de los principales linajes de Castilla al ilustrar sus descripciones heráldicas con datos cronísticos y legendarios. La obra se redacta en tres momentos, los dos primeros anteriores a 1491 y el tercero hacia 1496.

C. La literatura política

La tormentosa política de banderías que asola a Castilla desde el reinado de Pedro I hasta las cortes de Toledo de 1480 sirve de marco para el desarrollo de una literatura política y combativa en la que la alegoría, la sátira o el informe sirven de vehículo para transmitir justificaciones políticas a favor de un bando o duras críticas en su contra.

La decadencia que aflige al reino durante el reinado de Juan II da pie a diversos tratados apocalípticos como el *Libro de la consolaçión de España*, en el que se reconocen los males que asolan a Castilla. El *Libro del conoscimiento del fin del mundo* (hacia 1420) predice la venida del Anticristo en proféticas visiones ante los males que observan en su sociedad. Junto al marco apocalítico la nueva política de los Reyes Católicos ofrece a fray Juan Unay la posibilidad de señalar el carácter mesiánico del rey Fernando en su *Libro de los grandes hechos.* Estas visiones apocalípticas cuminarán con *Los signos del anticristo* de Martín Martínez de Ampiés dado a la imprenta en Zaragoza en 1496.

El Marqués de Santillana escribe la *Lamentación de España* hacia 1429 en la que denuncia los males del reino ante el mal gobierno de una Castilla dominada por don Álvaro de Luna. La *Instrucción del Relator* de Fernand Díaz de Toledo, letrado universitario de origen converso, se escribe tras la revuelta política de Pedro Sarmiento en Toledo el año de 1449 con el fin de restaurar la legitimidad real, al tiempo que realiza una activa propaganda en favor de los conversos.

En el terreno de las sátiras de denuncia política destaca la explicación en prosa que Pero Díaz de Toledo, del círculo del arzobispo Carrillo, hace del decir de Gómez Manrique *Esclamaçión e querella de la gobernación* en el que señalaba los males de

gobernación de la ciudad de Toledo y del reino de Castilla. A la narración alegórica en latín recurre Alfonso de Palencia para intervenir en la política de su tiempo. El interés de sus sátiras hace que las traduzca al castellano. La primera de ellas es la *Batalla campal de los perros contra los lobos* (1457) en la que las deliberaciones entre los bandos enfrentados sirve para criticar las resistencias de la guerra nobiliaria hacia la guerra contra Granada que propone Enrique IV. La *Perfeçión del triunfo* propone las virtudes que han de ejercitarse para alcanzar el triunfo militar. Fernando del Pulgar en sus *Glosas a las coplas de Mingo Revulgo* apoya la reforma moral emprendida por la reina Isabel y contrapone su figura de "buen pastor" frente al mal pastor que simbolizaba el gobierno de Enrique IV.

La llegada al trono de los Reyes Católicos generó un conjunto de tratados de apologética afirmación de la monarquía vinculados a la guerra civil castellana de sucesión y a los derechos dinásticos de Fernando el Católico. Destaca en este terreno la *Divina retribución* del Bachiller Palma.

4.3. La cultura letrada

A. Prehumanismo y cultura letrada

La larga polémica sobre la existencia o no de humanismo en la Castilla del siglo XV la zanja Fernando Gómez Redondo, en su magistral *Historia de la prosa castellana*, señalando las causas y los límites de la introducción de las nuevas ideas humanísticas en el reinado de Juan II:

> El problema del humanismo peninsular, a lo largo del siglo XV, es ante todo político; no faltan pensadores y aristócratas con resabios culturalistas, preocupados por conocer y exportar libros y traducciones que aseguran un mínimo conocimiento de la literatura clásica; no faltan tampoco prelados –el mismo Madrigal– e incluso próceres –el propio Luna– capacitados para promover acercamientos al mundo gentílico y convertirlo en soporte de referencias doctrinales; no faltan, por supuesto, bibliotecas –nobiliarias, sobre todo– ni viajeros o "familiares" dispuestos a nutrirlas; a lo largo de la primera mitad de la centuria, hay por tanto actitudes, conocimientos y medios para que se hubieran esbozado las disciplinas humanísticas, con los sueños y utopías consiguientes, pero lo que no existe es el contexto de producción y de recepción de tales materias; es cierto que los *studia humanitatis* atraviesan las obras y las conciencias de los distintos letrados, y por ello se ha llegado a hablar de proto-humanismo o de pre-humanismo, más también lo es el hecho de que esos autores ni van a crear ni van a poder encontrar un marco de

> desarrollo para que esos atisbos de un saber antiguo den fruto, primero porque su conocimiento de las lenguas clásicas, con la honrosa excepción de un Villena, es mínimo, segundo porque van a carecer de la urdimbre de materiales para realizar cualquiera de las pesquisas filológicas que en las primeras décadas del Cuatrocientos se realizan en Italia, y tercero porque tampoco esa parca producción encuentra un destinatario cierto, como lo demuestra la traslación que de la *Eneida* practicara Enrique de Villena: pensada para el rey don Juan de Navarra, acaba en poder de don Íñigo López de Mendoza.
>
> […]
>
> Sin embargo, este ámbito cortesano, sostenido por estas dos figuras letradas [del rey Juan II y don Álvaro de Luna] no podrá acoger desarrollo humanístico alguno, por la sencilla razón de que los contactos y las concepciones mínimas del humanismo entran en la Península a través del reino de Aragón y la corte castellana, a pesar de sentar a un Trastámara en el trono aragonés, mantendrá una sostenida e intermitente guerra con los descendientes del infante don Fernando; esta situación es la que provoca que cualquiera de las formas y de los usos de la cortesía aragonesa sean rechazados drásticamente por la curia, prelados y aristócratas de de viejo cuño de Castilla; solo aquellos que marcharon junto al de Antequera a ocupar el reino en 1412 se siente atraídos por los ecos de una cultura occitánica e italizanizante que, a lo largo de los reinados de Pedro IV y de sus dos hijos, Juan I y Martín I, había configurado un efectivo marco de relaciones sociales y literarias, con la construcción del consistorio barcelonés de 1393 como acto fundamental. (Gómez Redondo 1998-2007: III 2471-2472)

Valga lo largo de la cita por la claridad de su explicación. El resultado será que no hubo humanismo en Castilla, aunque sí penetran ciertos elementos humanísticos, sobre todo, a través de dos figuras centrales que conocieron la cultura aragonesa de primera mano: don Enrique de Villena o de Aragón y el Marqués de Santillana. A ellos se les deben los principales rasgos del llamado prehumanismo castellano: 1) el ornato de cultura clásica ostensiblemente erudito; 2) el progresivo conocimiento del lenguaje figurativo y de las técnicas alegóricas y 3) la difusión de la retórica ciceroniana. Con ello se irán desarrollando en Castilla una cortesía y una conciencia nobiliarias de influencia humanística.

Habrá que esperar a la pacificación del reino por parte de los Reyes Católicos para que se inicie en Castilla un auténtico desarrollo humanístico. Antonio de Nebrija y fray Francisco de Cisneros (1436-1517) serán las cabezas visibles de su triunfo. Nebrija, mediante sus *Introductiones latinae* (1481) es el debelador de la barbarie latina. Su obra se dedica a corregir los defectos de la transmisión y enseñanza del latín con lo que

propicia la revisión crítica de todo el legado cultural anterior cuya transmisión y significado ha de ser necesariamente revisado. Su objetivo fundamental es devolver al latín su pureza original con el fin de que fuese un vehículo adecuado para la transmisión del saber universitario. Desde su incorporación a la Universidad de Salmanca en 1475, tras un periodo de formación en Italia, desarrolló incansablemente su tarea. En 1476 gana la cátedra de gramática. En 1487 abandona la universidad para ponerse al servicio de don Juan de Zúñiga, maestre de Alcántara y posterior arzobispo de Sevilla. Sin dejar este servicio, a partir de 1499 colabora con Cisneros en los inicios de la Universidad de Alcalá. En 1505 regresa a la Universidad de Salamanca hasta ser desposeído de su cátedra en 1509, año en que es nombrado cronista real por Fernando el Católico. En 1510 gana la cátedra de retórica en la universidad salmantina. En 1513, al ser vetado para el concurso de la cátedra de gramática en la Universidad de Salamanca, abandona definitivamente su claustro y, tras una corta estancia en Sevilla, solicita a Cisneros un puesto en la Universidad de Alcalá donde se le confía la cátedra de retórica. Fallece en 1522.

Cisneros es el fundador de la Universidad de Alcalá en 1499 (plenamente desarrollada a partir de 1510-1512) en la que se realiza una labor docente plenamente incardinada en los *studia humanitatis*. Su labor humanística más notable es la edición de la *Biblia Políglota Complutense* (1513-1517, pero publicada en 1520) que revisaba la Vulgata mediante una crítica filológica basada en fuentes hebreas y griegas. La labor impresora de la Universidad de Alcalá difundió las principales obras del humanismo a partir del establecimiento en ella del impresor Estanislao Polono hacia 1502-1504.

El tardío éxito de los *studia humanitatis* en Castilla explica cómo, aunque la forma del diálogo se dé en muchas de las obras del periodo, no contemos con diálogos humanistas en el siglo XV. Excepción a ello es el *Diálogo de la vida beata* de Juan de Lucena, dedicado a Enrique IV en 1463, que recrea el *De vitae felicitate* del B. Facio. Para su contraste de ideas utiliza a los tres letrados más importantes de la primera mitad del XV: Cartagena, Mena y Santillana.

B. Las nuevas traducciones

Aunque la traducción es una práctica ininterrumpida a lo largo de la Edad Media, el siglo XV va a aportar tres importantes novedades que suponen una progresiva introducción de las nuevas ideas humanistas. La primera de ellas es una nueva demanda y una mejora técnica de las traducciones que sintetiza Fernando Gómez Redondo en los siguientes términos:

> A partir del segundo cuarto del siglo XV, puede hablarse de una eclosión de traducciones y de traductores; en torno al rey, a algunos prelados, a los aristócratas más cultivados se construyen círculos de erudición para los que se procuran textos latinos, en versiones francesa e italiana a veces, que se trasladan, se comentan y se glosan con profuso aparato de observaciones de toda índole. Puede afirmarse, en ocasiones, que se escribe y se traduce para glosar el texto, para desplegar las líneas imaginarias de los saberes y de las ciencias que unos precisos grupos de recepción necesitan conocer. (Gómez Redondo 1998-2007: III 2511-2512)

En segundo lugar, se dispara la traducción de los historiadores, filósofos y poetas clásicos. Ya el canciller Ayala había abierto el camino con su traducción de las *Decadas* de Tito Livio. Juan Fernández de Heredia promueve la traducción de Plutarco y de Tucídides. Anónimas hay traducciones medievales de Quinto Curcio. Enrique de Villena traduce la *Eneida* de Virgilio y la *Retórica nueva* de Cicerón. Alfonso de Cartagena traduce el *De senectute* y el *De officis* ciceronianos. La obra de Séneca también será objeto de traducción por parte de Cartagena. Juan de Mena traduce la *Ilias latina*. Juan Rodríguez del Padrón traduce las *Herodias* de Ovidio. Diego López de Toledo traduce los *Comentarios de Cayo Julio César* (1498).

Pero Díaz de Toledo (h. 1410- 1466), señor de Olmedilla, vinculado al círculo literario del Marqués de Santillana, es uno de los principales traductores del siglo XV. A instancias de Juan II inicia sus primeras traducciones: un fragmento de la É*tica* de Aristóteles hoy pedido, el *De las costumbres* y los *Proverbios* atribuidos a Séneca. A partir de 1444 se interesa por Platón traduciendo el *Axiochus* pseudo-platónico y el *Libro llamado Fedrón* (entre 1446-1447). También tradujo *De vita beata* de San Agustín y dos semones de San Basilio, junto a otras traducciones de menor interés.

Como tercera novedad, los nuevos gustos de la nobleza de la primera mitad del XV patrocinan la traducción de los autores italianos del trecento: Dante, Petrarca y Boccaccio. El Marqués de Santillana promueve la traducción de la *Divina Comedia* realizada por Enrique de Villena de 1427 a 1428. Fernando Álvarez de Toledo encarga a su hermanastro fray Hernando de Talavera traducir las *Invectivas o reprehensiones contra el médico rudo e parlero* de Petrarca. Nuño de Guzmán traduce a instancias del Marqués de Santillana la *Oraçión de miçer Ganoço Manety* en la que hacia 1453 se muestra el equilibro entre las armas y las letras que será un tópico humanista.

No obstante quizás el autor italiano más traducido será Boccaccio. La cuidada y actualizada biblioteca del marqués de Santillana contaba con las traducciones del *Ninfal d'Ameto, las Genealogie deorum y De montibus, silvis et fontibus* y en su lengua

original con el *Corbaccio,* la *Fiammetta,* el *Filocolo, el Filostrato,* la *Teseida y la Vita di Dante*. De hecho, será Santillana el mayor responsable de la difusión de Boccaccio en Castilla. Alfonso de Cartagena traduce *De casibus virorum illustrium*, mejorando la anterior traducción del Canciller Ayala realizada desde una versión francesa. Ayala ya tradujo las *Genealogiae deorum gentilium* de Boccaccio que nuevamente fueron traducidas por Martín de Ávila y por Pero Díaz de Toledo. Una traducción anónima de *De mulieribus claris* fue impresa en 1494. En 1496 se publica con el título de las *Cien novellas* una traducción del Decamerón, aunque contamos con un manuscrito incompleto anterior. De la *Fiammetta* contamos con dos versiones manuscritas y una impresa en 1497.

C. La prosa filológica

La expansión política de los Reyes Católicos favoreció el desarrollo de una prosa filológica que servía doblemente a la penetración de las nuevas ideas humanísticas (con su desarrollo de los *studia humanitatis*) y a la extensión de su programa político. La transformación del castellano en lengua de cultura mediante su regulación gramatical y el desarrollo de su vocabulario va a ser uno de los objetivos de la política cultural de los monarcas. Ello en línea con lo que manifestará Antonio de Nebrija en el prólogo de su *Gramática castellana* de que "siempre la lengua fue compañera del imperio; y de tal manera lo siguió, que junta mente començaron, crecieron y florecieron". Por ello, en su prólogo Nebrija nos testimonia el carácter político que la prosa filológica tiene a finales del siglo XV:[68]

> Lo que diximos dela lengua ebraica, griega i latina, podemos mui más clara mente mostrar en la castellana: que tuvo su niñez enel tiempo de los juezes i reies de Castilla i de León, i començó a mostrar sus fuerças en tiempo del mui esclarecido i digno de toda la eternidad el rei don Alonso el Sabio, por cuio mandado se escrivieron las *Siete Partidas*, la *General Istoria* i fueron trasladados muchos libros de latin i arávigo en nuestra lengua castellana. La cual se estendió después hasta Aragón i Navarra y, de allí, a Italia siguiendo la compañía delos infantes que embiamos a imperar en aquellos reinos. I assí creció hasta la monarchía i paz de que gozamos primera mente por la bondad i providencia divina; después por la industria, trabajo i diligencia de Vuestra Real Majestad. Enla fortuna i buena dicha dela cual los miembros i pedaços de España, que estavan por muchas partes

68 Citamos por la edición de la Biblioteca Clásica de la RAE: Antonio de Nebrija, *Gramática sobre la lengua castellana,* ed. Carmen Lozano, Barcelona, RAE-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011.

derramados, se reduxeron i aiuntaron en un cuerpo i unidad de reino, la forma i travazón del cual así ordenada de muchos siglos, iniuria i tiempos no la podrán romper ni desatar.

Assí que, después de repurgada la cristiana religión, por la cual somos amigos de Dios o reconciliados con él; después delos enemigos de nuestra fe vencidos por guerra i fuerça de armas, de donde los nuestros recebían tantos daños i temían mucho maiores; después dela justicia i essecución delas leies que nos aiuntan y hazen bivir igual mente en esta gran compañía que llamamos reino i república de Castilla; no queda ia otra cosa sino que florezcan las artes dela paz. Entre las primeras es aquélla que nos enseña la lengua, la cual nos aparta de todos los otros animales i es propria del ombre i, en orden, la primera después dela contemplación, que es oficio propio del entendimiento. Esta, hasta nuestra edad, anduvo suelta i fuera de regla i a esta causa a recebido en pocos siglos muchas mudanças por que, si la queremos cotejar con la de oi a quinientos años, hallaremos tanta diferencia i diversidad cuanta puede ser maior entre dos lenguas.

I por que mi pensamiento i gana siempre fue engrandecer las cosas de nuestra nación i dar a los ombres de mi lengua obras en que meior puedan emplear su ocio, que agora lo gastan leiendo novelas o istorias embueltas en mil mentiras i errores, acordé ante todas las otras cosas reduzir en artificio este nuestro lenguaje castellano, para que lo que agora i de aquí adelante en él se escriviere pueda quedar en un tenor i estender se en toda la duración delos tiempos que están por venir, como vemos que se a hecho enla lengua griega i latina, las cuales, por aver estado debaxo de arte, aun que sobre ellas an passado muchos siglos, toda vía quedan en una uniformidad.

Como cabe advertir del discurso de Nebrija, la preocupación de la lengua es la culminación de un programa de recuperación política en el que se han unido los reinos peninsulares ("En la fortuna i buena dicha de la cual, los miembros y pedaços de España, que estaban por muchas partes derramados, se reduxeron y ayuntaron en un cuerpo i unidad de reino"), se ha vencido al enemigo natural concluyendo la Reconquista ("después de los enemigos de nuestra fe vencidos por guerra i fuerça de armas") y se ha pacificado Castilla ("después de la justicia i essecución de las leies que nos ayuntan i hazen bivir igual mente en esta gran compañía, que llamamos reino i república de Castilla"). En este nuevo marco la lengua se entiende, junto con la religión ("después de repurgada la cristiana religión, por la cual. somos amigos de Dios, o reconciliados con él") como un elemento cohesionador que asegura el nuevo "imperio", esto es, el nuevo poder político establecido. La lengua (y para ello la prosa filológica) forma parte destacada de las "artes de la paz", que han de coadyuvar

a mantener la estabilidad política del nuevo gobierno que es entendida por Nebrija como "La forma i travazón del cual, assí está ordenada, que muchos siglos, iniuria i tiempos no la podrán romper ni desatar".

La principal obra de prosa filológica es la *Gramática castellana* de Antonio de Nebrija publicada en Salamanca el año de 1492. Dentro de esta intención de fijar la lengua castellana en reglas que ayuden a mantener la cohesión del reino, publica en 1517 las *Reglas de la Ortografía de la lengua castellana*.

En 1499 Hernán Núñez colabora en la extensión de la prosa filológica publicando su *Glosa sobre las Trezientas* de Juan de Mena. En ella aplica al poeta castellano las técnicas humanísticas propias del estudio de autores clásicos pretendiendo que la hermenéutica sea el principio de la formación letrada. En 1506 publicó una segunda edición ampliada.

La labor lexicográfica de finales del siglo XV también supuso una aportación importante en la política cultural de afianzar el castellano como lengua de cultura, al igual que ocurrió con el griego y el latín. Esta labor se realizó aplicando la nueva metodología humanista. Se contaba con el antecedente del *Vocabulario castellano* de principios del XV conservado en el manuscrito N-73 de la Real Academia de la Historia muy centrado en los campos semánticos de la caballería y la cortesía, propios de la cultura nobiliaria de su época. A finales del XV aparece el *Universal vocabulario en latín y romance* de Alfonso de Palencia que es el primer diccionario que clasifica con criterios filológicos el vocabulario castellano. En esta labor colaboran las obras de Rodrigo Fernández de Santaella, *Vocabulario eclesiástico* (impreso en 1499) y los diccionarios de Nebrija (*Dictionarium latino-hispanicum* de 1492 y el *Dictionarium hispano-latinum* de 1495) dedicados a don Juan de Zúñiga.

D. Las cartas

La práctica y realidad epistolar en las cortes nobiliarias del siglo XV se muestra en el misceláneo *Libro de las veinte cartas e qüistiones con sus respuestas e algunos metros* de Fernando de la Torre. En él se testimonia la costumbre de intercambiar cartas sobre diversos asuntos culturales (poéticos, políticos o doctrinales) con el fin de resolver dudas o suscitar debates. De hecho, a lo largo del siglo XV las cartas fueron la principal vía de transmisión de ideas y de recursos formales, al tiempo que fue uno de los principales medios de penetración de las nuevas ideas humanistas. En el género dominó más el modelo ciceroniano que el de Séneca. Aunque hay manifestaciones anteriores, el género alcanza su esplendor en el reinado de los Reyes Católicos en el

que se compilan espistolarios de muy diversas materias (familiares, consolatorias, políticas, cortesanas).

Las cartas políticas suelen escribirlas los historiadores o eruditos que se apoyan en la documentación en la que basan sus crónicas. En ellas se suelen plantear comentarios y análisis de interés. El autor más representativo es Fernando del Pulgar quien en sus *Letras* imprime quince cartas en 1485 a la que añade diecisiete nuevas cartas en 1486. Diego de Valera dejó más de veinte cartas manuscritas en el códice 1341 de la Biblioteca Nacional de Madrid fechadas de 1441 a 1486. Publicadas como paratextos en diversas obras, las ocho cartas de Diego Rodríguez de Almela, escritas de 1478 a 1484, se conservan unidas en el manuscrito Egerton 1173. El epistolario de la reina Isabel, compuesto por dieciséis cartas, es fundamental para conocer sus relaciones personales con el rey Fernando, el seguimiento de la Guerra de Granada y sus intereses culturales y religiosos.

La carta exhortatoria fue de amplio uso en el XV. La Epíst*ola a los valientes letrados de España* de Carlos de Viana se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid formando parte de un epistolario compuesto por cinco misivas. En ella se insta a traducir la É*tica* de Aristóteles con el fin de mejorar las formas de gobierno. La *Epístola exhortatoria a las letras* de Juan de Lucena alaba la intención de Fernand Álvarez de Zapata de aprender latín y propone el desarrollo de una cortesía letrada cuasi humanística por basarse en la cultura italiana.

Las cartas consolatorias en las que se indican remedios morales y religiosos para sobrellevar las pérdidas personales de deudos, de poder o de riqueza fueron muy utilizadas en el siglo XV. Cartas consolatorias realizaron, entre otros, Gómez Manrique, Juan de Lucena y fray Íñigo de Mendoza. Este último escribe una *Carta a nuestra señora la reina con motivo de la muerte del príncipe don Juan* en la que se ofrece el consuelo cristiano de considerar la muerte como auténtica vida y la vida como muerte aplazada.

Las cartas de amores son de interés por formar parte de la materia de la que se nutre la novela sentimental. Entre 1450 y 1460 se mantiene un debate epistolar entre Pere Torella (cuatro cartas) y Pedro de Urrea (tres) sobre la aflicción de las donas, esto es, sobre los sufrimientos de la mujer a causa del amor. La *Carta de Iseo* y la *Respuesta de Tristán*, conservadas en la Biblioteca Nacional de Madrid, desarrollan sus penas y quejas de amores. El manuscrito colombino 5-3-20 conserva una *Carta de buena nota* con la *Respuesta de Gómez Manrique*. Un penado amador solicita consuelo al conocido poeta y recibe su fingida contestación en la que se muestra aquejado del mismo dolor y ofrece remedios para la conquista y el olvido de la dama.

4.4. Prosistas destacados

A. Juan Fernández de Heredia, traductor aragonés

Don Juan Fernández de Heredia es una figura fundamental en la cultura aragonesa. De haber realizado su obra cien años antes, posiblemente el aragonés habría tenido una evolución lingüística diferente, encontrando una norma propia que lo mantuviese separado del castellano. Sin embargo, cuando su labor cultural produjo una obra en la que el aragonés podría haberse normalizado su tendencia evolutiva hacia su asimilación por el castellano estaba ya muy avanzada.

Don Juan nació en 1310 y se formó en la corte de Jaime II, aprendiendo latín, griego y francés de cara a poder desempeñar labores diplomáticas. En 1328 ya era miembro de la Orden del Hospital de San Juan de Jerusalén, en la que va a ir alcanzando un progresivo poder. En 1339 alcanza la máxima dignidad de la Orden en el reino de Aragón y a partir de 1347 es lugarteniente del Gran Maestre en España. En 1351 se integra en la corte papal de Aviñón. Sus buenas relaciones con el papa Inocencio VI le valieron ser nombrado prior de la Orden de San Juan en Castilla y el priorato de San Giles, el más importante de la Orden. En 1377 el papa Gregorio XI lo nombra Gran Maestre de la Orden. En 1378, desde las posesiones de la Orden en Rodas apoyó a Clemente VII al desatarse el cisma de Occidente (1378-1417). De vuelta a Aviñón entre 1385 y 1393 impulsó una importante labor cultural. En 1396 fallece en Aviñón.

La labor cultural de Fernández de Heredia fue fundamental en la penetración del humanismo en la corona de Aragón, sobre todo durante el reinado de Juan I de Aragón (1387-1396). En su obra destacan las traducciones del griego y el latín al aragonés y su labor historiográfica, basada en gran parte en fuentes griegas. Su labor es similar a la de Alfonso X el sabio, fundando un *scriptorium* en Aviñón donde se realiza su magna obra. A su nombre se conservan catorce obras cuya principal aportación será la traducción de sus fuentes que facilita la penetración de la nueva cultura humanística.

Su preocupación historiográfica le lleva a realizar un conjunto de compilaciones en las que las diferentes fuentes utilizadas se recrean originalmente a la manera alfonsí. Así ocurre con el relato que de la caballeresca aventura de la expedición catalana que conquista Grecia transmitió en la *Crónica de Morea o Libro de los fechos et conquistas del prinçipado de la Morea.* A analizar la conducta caballeresca a través del retrato de diferentes figuras históricas dedica su *Grant corónica de los conquiridores*. Desde Guido de Colona elabora una versión aragonesa de la *Ystoria Troyana.* Por

último, su magna obra historiográfica se ocupa de compilar una *Grant Crónica de Espanya*, terminada en 1393, en la que utiliza como fuentes a los historiadores clásicos que traduce. Con ella culmina la aplicación del modelo alfonsí a la historiografía aragonesa. Se articula en tres partes: la primera hasta la invasión árabe de España; la segunda (perdida) sobre los reyes cristianos de Pelayo a Fernando IV; la tercera es resumen de la crónica de Alfonso XI hasta 1344.

Traducciones más fieles a sus fuentes son el *Libro de Marco Polo*; la *Crónica de los Emperadores* traducida de la crónica griega de Juan Zonaras que historia la vida de los emperadores bizantinos; y *Flor de las Ystorias de Orient*, que traduce la obra del monje Haitón de Córico sobre el imperio mongol.

En su traducción de clásicos impulsa la traducción de Plutarco (*Vidas semblantes)*, Eutropio (a partir de Paulo Diácono), Orosio y, sobre todo, la primera versión española de Tucídides, realizada a partir de una versión bizantina de Demetrio Talodiqui.

También realiza dos colecciones de sentencias: el *Rams de flors o Libro de las actoridades,* que es una colección de sentencias de los Santos Padres y de Valerio Máximo, y un *Secreto de los secretos* en el que Aristóteles forma a Alejandro Magno.

B. Enrique de Villena, noble letrado

La figura de don Enrique de Villena sobrepasa la del perfil de noble letrado de la que parte por su origen y formación para ser el primer y mejor introductor en Castilla del humanismo italiano, aunque en el ámbito de la cultura castellana no había todavía un ambiente propicio para su asimilación.

Hijo del señor de Villena, nace entre 1382 y 1384, siendo nieto bastardo de Enrique II por parte de madre y miembro de la casa de Aragón por vía paterna, de ahí que también se refieran a él como Enrique de Aragón. Se formó en la corte catalana donde pudo asimilar la nueva cultura occitana e italinizante, sirviendo por ello de cauce para su difusión posterior en Castilla. Su vida fue un continuo desastre político. Fue desposeído de los derechos al título del Marquesado de Villena en 1398. Nombrado Maestre de Calatrava por Enrique III en 1404, fue discutido su maestrazgo a partir de 1406, siendo desposeído en 1414. Acompañó a Fernando de Antequera a Aragón cuando fue nombrado rey en 1412, regresando empobrecido a Castilla en 1416, donde alcanza el señorío de Iniesta en 1417. Retirado de la vida política a partir de 1422 se refugia en su señorío de Iniesta, muriendo en 1434.

Su obra se articula en dos periodos. En el primero, de 1417 a 1425, realiza una obra de carácter cortesano en la que se adelanta a su tiempo desarrollando la exegesis y

la alegoría en textos cuya finalidad es la formación nobiliaria. *Los doze trabajos de Hércules*, redactada inicialmente en catalán en el entorno de Alfonso V el Magnánimo, se compuso en 1417 y de inmediato se trasladó al castellano. La figura del héroe clásico le sirve para realizar una interpretación exegética para proponer una caballería moral apropiada para el estamento nobiliario. En su papel de *magister* de cortesanos es de gran interés su *Arte cisoria*, tratado básico de etiqueta y protocolo cortesano realizado en 1423. En 1424 redacta una de las primeras obras de la ética consolatoria tan del gusto de los nobles del XV: el *Tratado de la consolación,* que viene a consolar los desastres de la peste que asoló Cuenca en 1422. También a las preocupaciones nobiliarias responde su *Tratado de fascinación y de aojamiento*, terminado en 1425, en el que la erudición de Villena responde al gusto por los tratados de caso y fortuna que defienden el libre albedrío como responsable último del comportamiento humano. Por ello es necesario saber defenderse de los medios mágicos que intentan condicionar su comportamiento. La materia sentimental también tiene cabida en la cortesía nobiliaria de Villena y en la *Epístola a Suero de Quiñones*, al tiempo que se suma a la moda literaria de la epístola, analiza la realidad del amor. Cierra este conjunto el *Arte de trovar* del que solo se conserva un fragmento. En él atiende la preceptiva exigida por la poesía cancioneril desde las tradiciones trovadorescas occitanas.

El segundo periodo de su obra, a partir de 1427, va a influir de manera esencial en la evolución de las traducciones del siglo XV al abordar el traslado de las obras fundamentales de la Antigüedad clásica, realizando al mismo tiempo su interpretación exegética en la que en ocasiones se introducen técnicas filológicas. Así redacta su *Exposición del salmo "Quoniam videbo"* y su *Exposición del soneto de Petrarca*. Sin embargo, su magna labor será la tracción con glosas de la *Eneida* de Virgilio. Esta labor se continúa en la traducción de la *Divina Comedia* de Dante y en la *Retórica nueva* de Cicerón.

Realiza también, en el marco cortesano, una serie de obras menores de carácter científico como el *Tratado de la lepra*, discusión médica enmarcada en un marco alegórico de sueño.

C. Alfonso de Cartagena, un obispo converso y cortesano

Alfonso de Cartagena es el letrado que mejor representa la política y la cultura establecidas en la cortes de Juan II. Es miembro de una importante familia de conversos, ya que es hijo de Pablo García de Santa María, nacido como Selomó ha-Leví (1353-1435) y rabino mayor de Burgos cuando se convierte en 1390. Don Pablo fue

obispo de Cartagena en 1403 y de Burgos en 1415. Fue Canciller Mayor del reino a la muerte del Canciller Ayala en 1407, con lo que el consejo político y la formación del rey pasa de la nobleza al estamento eclesiástico. Los Santa María son una de las familias literarias de la Castilla del siglo XV. Don Pablo de Santa María, su padre, fue autor de dos crónicas, una en verso, *Las siete edades del Mundo*, y otra en prosa, *Suma de las crónicas de España*. Alvar Garci de Santa María, su tío, inició la *Crónica de Juan II*. Otros literatos de la familia fueron Pedro de Cartagena, reputado poeta, Teresa de Cartagena, una de las escasas voces femeninas de la prosa medieval, y fray Íñigo de Mendoza, importante escritor y poeta del Reinado de los Reyes Católicos.

Alfonso de Cartagena, nacido en 1384, recibe una formación letrada llegando a ser doctor en leyes por Salamanca. Su ascenso cortesano se vincula al desempeño de diversos cargos públicos cortesanos y eclesiásticos. Es auditor de la Real Audiencia de Castilla en 1415 y dean de la catedral de Santiago. Desde 1417 es dean de la catedral de Segovia, nuncio apostólico y colector general. Su capacidad y prestigio le llevan a desempeñar diversas embajadas en Portugal (1421, 1423, 1424 y 1427) y a ser elegido representante de Castilla en Concilio de Basilea que se celebra entre 1434 y 1439. En esos años también realizará una embajada en Alemania (1438) y posteriormente será embajador en Navarra (1441). Fue elegido obispo de de Burgos en 1435, tras la renuncia de su padre. Regresó a su sede en 1439 y participó en la política de la época siempre fiel al rey Juan II. Murió en 1456.

Frente al modelo nobiliario de formación que suponía Enrique de Villena, de procedencia aragonesa y caballeresco, Alfonso de Cartagena va a promover una formación cortesana más en línea con su formación teológica. El alcance y sentido de su propuesta cultural se observa en la *Controversia Alphonsiana* sobre la traducción y el valor de los textos antiguos mantenida en 1430 o 1432 con sus *Declinationes contra novam translationem "Ethicorum"*. En esta obra critica la traducción de Bruni de la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles sobre todo por la preeminencia que da a la elocuencia, creada por los hombres y por ello crítica, sobre la razón concedida por Dios a los hombre como medio de conocimiento y asentada en la autoridad de la tradición transmitida. En definitiva censura la nueva versión realizada del griego por no respetar el contenido teológico con el que venía transmitiéndose la obra aristotélica. Con ello, de forma progresiva en su obra dará más importancia a asegurar una correcta doctrina que a la novedad ideológica.

En su obra en castellano destacan las traducciones de Cicerón. En su viaje a Portugal traduce el *Libro de la vegez* y el *Libro de los ofiçios.* Mayor importancia tiene

su interés por Séneca del que traduce antes de su marcha a Basilea: la *Compilación de algunos dichos,* el *Libro de la providencia de Dios*, el *Libro de la clemencia,* el *Libro de la providencia divina,* el *Libro de las siete artes liberales* y el *Libro de la vida bien aventurada.* Su éxito se prueba por la impresión de cinco de ellos en 1491, interés que se mantuvo en las ediciones del XVI. A ellos hay que añadir la atribución segura de los *Dichos de Séneca en el acto de la caballería*, colección de dichos extractados y traduccidos del *Epitoma rei militaris* de Flavio Vegecio.

De gran importancia son sus tratados doctrinales y políticos que vienen a sustituir a sus traducciones y preocupaciones filológicas iniciales. En ellos el pensamiento de Cartagena va intentando dar respuesta al agitado marco político que le tocó vivir a partir de 1439. Pretende educar a la nobleza tal como teoriza en su *Doctrinal de caballeros* (de 1444 a 1445) escrito a raíz de la *Qüestión* que le plantea don Íñigo de Mendoza en 1444 y a la que ya había respondido en una carta que era un breve epítiome sobre la caballería. El *Doctrinal de caballeros* se conserva en dieciocho manuscritos y en una temprana impresión de 1487 con el título de *Doctrina e instrucción de la arte de la caballería*. En él se atiende a la regulación legislativa y a la función militar de la caballería aunque manteniendo preocupaciones intelectuales y ordenamientos cortesanos que la orientan hacia las nuevas funciones curiales que la nobleza tendrá en Castilla con los Reyes Católicos.

En otras obras continúa su formación moral de la nobleza. Su *Oracional de Fernán Pérez*, terminado en 1454 e impreso en 1487, forma la conciencia y la devoción del noble dentro de una ética y religiosidad cristianas. La *Genealogia regum Hispanorum o Anacephaleosis*, redactada en latín entre 1454 y 1456, se tradujo al castellano en 1463 en una versión atribuida a Pérez de Guzmán o a Juan de Villafuerte. La obra revisa la historia de España desde sus orígenes hasta Juan II defendiendo un neogoticismo en favor de los orígenes de la monarquía castellana y de sus valores.

De sus intervenciones en el concilio de Basilea se conserva en castellano la *Proposición contra los ingleses*, traducción del discurso pronunciado el 14 de septiembre de 1434, en la que defiende la precedencia del rey castellano sobre el inglés ilustrándola con una argumentación encomiástica de los valores del reino de Catilla.

D. Alfonso Martínez de Toledo, un clérigo cortesano

La actividad literaria de Alfonso Martínez de Toledo forma parte de las obligaciones propias de su condición cortesana, capellán real, y eclesiástica, arcipreste de Talavera.

Nació en Toledo de familia noble en 1398 y adquirió una formación universitaria como bachiller en decretos. Desde 1415 es prebendario en la catedral de Toledo. De 1420 a 1430 se establece en el reino de Aragón en las ciudades de Tortosa, Gerona, Valencia y Barcelona. Consigue ser arcipreste de Talavera, aunque tiene que litigar por ello desde 1424 con Fernán García al tiempo que se defiende de la denuncia que Francisco Fernández realiza contra él en 1427 por vivir amancebado. En 1431 viaja a Roma como familiar del cardenal Juan de Casanova. A su regreso es capellán de Juan II viviendo en la corte el resto de sus días, aunque manteniendo sus obligaciones y beneficios eclesiásticos. Entre ellas estuvo el ser encargado de las representaciones de Navidad y Corpus en Toledo de 1454 a 1461. Tras 1466 no hay constancia documental de él, suponiéndose que murió antes de 1468 porque en esa fecha se menciona a un nuevo arcipreste de Talavera.

Su obra más importante es el *Arcipreste de Talavera* tal como se indica en su rúbrica inicial que fecha la obra en 1438:[69]

> *Libro compuesto por Alfonso Martínez de Toledo Arcipreste de Talavera en hedat suya de quarenta annos, acabado a quinze de março anno del nascimiento del Nuestro Salvador Ihesu X.º de mil e quatroçientos treinta e ocho annos. Sin bautismo sea por nombre llamado Arcipreste de Talavera donde quier que fuere levado.*

La obra se conserva en un manuscrito único del Monasterio de San Lorenzo del Escorial (h-iii-10, fechado en 1466). De un manuscrito distinto derivan las ediciones de Sevilla en 1498 y Toledo en 1500 en las que los editores añaden un colofón indicando que el libro es por "algunos llamado *Corbacho*", título que ha terminado haciendo fortuna. Además de estos testimonios contamos con ediciones de 1518, 1529 y 1547. La obra en su subtítulo se denomina *Reprobación del amor humano,* siguiendo a Andrea Capellanus, título concorde con su contenido. Como indica su prólogo, la obra se articula en cuatro partes diferentes dedicadas todas ellas a la moralización cortesana de aviso sobre el loco amor, siguiendo la tradición del *Libro de buen amor* a quien tiene presente en su título (recuérdese que hasta la edición de Menéndez Pidal la obra se conocía como el *Libro del arcipreste*):

> E va en quatro principales partes diviso: en la primera fablaré de reprobación de loco amor. E en la segunda diré de las condiçiones algund tanto de las viçiosas

69 Como ya indicamos utilizamos la edición de Michael Gerli, Madrid, Cátedra, 1992.

> mugeres. E en la tercera proseguiré las complisiones de los ombres (quáles son o qué virtud tienen para amar o ser amados). En la quarta concluiré reprobando la común manera de fablar de los fados, venturas, fortunas, signos e planetas, reprobada por la sancta madre iglesia e por aquellos en que Dios dio sentido, seso e juizio natural, e entendimiento racional. Esto por quanto algunos quieren dezir que si amando pecan que su fado o ventura ge lo procuraron.

Como indica expresamente el autor la obra se articula en I) una Reprobación del amor; II) una Denuncia de los vicios de las mujeres:; III) una Denuncia de los vicios de los hombres; y IV) la Responsabilidad moral de los amadores. No obstante, su desarrollo es fuertemente misógino.

Más que en su contenido, propio de la tradición moralizadora pseudovidiana de la Edad Media, la originalidad y el valor literario del *Corbacho* reside en su estilo. Este está dominado por el coloquialismo homilético en el que domina la presencia del yo del predicador y la apelación y exhortación directas al receptor. Ello cabe advertirlo en este fragmento iniciado en primera persona, continuado con referencias exhortativas a sus oyentes ("antes te digo que") y cerrado con interrogaciones dirigidas al receptor con el fin de que asienta a las tesis del predicador:

> Aun otra razón te do con que amar non te consejo, por quanto de toda sabieza su ofiçio pierde si a desonesto amor se diere el letrado o sabidor; por quanto por mucho que sea sabio el ombre e letrado, si en tal aucto de amar e luxuria se pusiere, non sabe de allí adelante tener en sí temprança alguna, ni aun los auctos de la luxuria en sí refrenar; antes te digo que los que más çientíficos son, después que en el tal uso se envolvieren, menos sabios son e menos se saben desenbolver dello que los simples inorantes, como suso dixe. ¿Quién oyó dezir un tan singular ombre en el mundo, sin par en sabieza, como fue Salamón, cometer tan gran idolatría como por amores de su coamante cometió? ¿E demás Aristótiles, uno de los letrados del mundo e sabidor, sostener ponerse freno en la boca e silla en el cuerpo, çinchado como bestia asnal, e ella, la su coamante, de suso cavalgando, dándole con unas correas en las ancas?

Esta apelación desde la plática directa del predicador no impide que el autor despliegue la retórica y argumentación cultas cuando conviene a sus intenciones persuasivas (obsérvese el domino de los enlaces consecutivos: "Por ende", "E por quanto" y los paralelismos):

> Por ende, visto el efecto que loco amor procura, e quántos dapnos trahe, veamos, pues, por quién nos condenamos, nin qué cosa son mugeres, qué provecho

trahen, qué condiçiones tienen para amar e ser amadas, nin, finalmente, por quál razón el ombre las deve bien querer. E por quanto, al presente algunos viçios de mal bevir declararé en parte de mugeres; esto se entienda de aquellas que viçios e mal usar de sí partir sería imposible, las virtuosas, honestas e buenas como oro de escoria apartando: que si lo malo no fuese reprovado, lo bueno non sería loado.

La maestría de su prosa nos la muesta Martínez de Toledo en los ejemplos y el costumbrismo del siglo XV que sabe insertar en su tratado, como cabe observar en estos casos:

– Más tarde te diré, que yo vi en mis días enfinidos ombres, y aun hembras sé que vieron a un ombre muy notable, de casa real -e quasi la segunda persona del rey en poderío en Aragón, mayormente en Cezilia- por nombre Mosén Bernard de Cabrera, el cual estando en cárceles…
– Contarte he un enxiemplo que contesçió en Barcelona: una reina era muy honesta con infingimiento de vanagloria…

Sin embargo, su mayor logro artístico consiste en su capacidad de integrar en su obra monólogos de lenguaje popular que llegan a tener una estructura cuasi teatral:

E demás, por mucho que tengan siempre están llorando y quexándose de pobreza: «No tengo; no alcanço; non me preçian las gentes nada; ¿qué sera de mí, cuitada?».

A este respecto son famosos los monólogos del huevo robado, de la gallina perdida o los lamentos por la ropa empeñada.

Otras obras de Arcipreste de Talavera se refieren a la historia como el resumen histórico que ofrece su *Atalaya de las corónicas* (1443). También se la han atribuido dos hagiografías: la *Vida de San Isidoro* y la *Vida de San Ildefonso*.

E. Alfonso Fernández de Madrigal, un obispo letrado

Proverbialmente Alonso Fernández de Madrigal, el Tostado, pasó a ser el polígrafo por excelencia de la Castilla del XV. Sus obras completas en latín, publicadas en Venecia de 1507 a 1531 ocuparon veinticuatro volúmenes, siendo uno de los autores e intelectuales más prestigiosos de su época.

Alfonso Fernández nació en Madrigal de las Altas Torres hacia 1410. El apelativo de El Tostado proviene de su padre Alonso Tostado. Estudió en Salamanca donde

antes de 1436 es profesor de Artes y Filosofía Moral; hacia 1441 es profesor de Biblia, y de Teología antes de 1443. Su fama como teólogo y sus interpretaciones suscitaron la admiración y la envidia, siendo denunciado por fray Juan de Torquemada por hereje. El Tostado tuvo que defenderse ante el papa Eugenio IV y enfrentarse a las acusaciones de Torquemada ante un tribunal de teólogos en Siena en 1443. La admiración por su erudición le ganó del Papa la absolución de los cargos. En 1444, retirado en la Cartuja de Scala Dei en Cataluña, es requerido por Juan II como consejero. En 1454 es nombrado obispo de Ávila. Muere en 1455.

Su principal labor intelectual tiene que ver con un amplio proyecto de exégesis bíblica en latín que solo pudo aplicar a los libros históricos del Antiguo Testamento y al Evangelio de San Mateo. Sin embargo, la obra que interesa en una historia de la literatura castellana es su producción en romance o en latín traducida de inmediato al romance en la que aplica sus conocimientos y su prestigo como intelectual a las preocupaciones y necesidades formativas cortesanas.

En este sentido, destacan varios tratados exegéticos. Las *Cinco figuratas paradoxas* (a finales de la década de los 30 o principos de la siguiente) se dirigen a la reina doña María y atienden a la exégesis de imágenes escriturarias de la Virgen y de Cristo descubriendo en ellas sus valores teológicos. A petición del Marqués de Santillana tradujo los Cánones de Eusebio-Jerónimo glosando su contenido historiográfico en cinco volúmenes con el título de *Libro de las crónicas o tiempos* o *Comentario sobre el Eusebio* (entre 1445-1450). *Las diez qüestiones vulgares* (1453) es el primer tratado de mitografía castellano. Tomando como modelo el *Genelogiae deorum* de Boccaccio realiza una exégesis evemerista (interprentando a los dioses como héroes humanos), astral y alegórica.

Destacan también tres tratados morales. Un breve tratado de confesión se imprime en Mondoñedo en 1495 con el título de *Breve forma de confesión* y en Salamanca en 1498 como *Confesional del Tostado.* La obra redactada hacia 1437 forma al penitente sobre el sentido del sacramento y le exhorta a su práctica piadosa. El *Breviloquio de amor y de amiçiçia* lo escribe hacia 1435 o 1439, a petición de Juan II primero en latín y luego lo traslada al castellano. La obra difundió en la corte nociones básicas de naturalismo aristotélico, de conocimientos médicos sobre la pasión amorosa y de remedios de tradición ovidiana. En la obra el amor se analiza como una pasión carnal que domina al hombre como *amor hereos* o enfermedad del amor. Para mostrar la fuerza de la pasión amorosa incluye una serie de *estorias* de amantes destruidos por el amor, como la de Fedra, narrada desde la tragedia de Séneca. Contra esta pasión señala una serie de remedios ovidianos reformados por la moral cristiana. Por último,

escribe una *Respuesta a una petición del Conde Don Alvaro de Zúñiga sobre Ia exposición de Ia Missa y como el christiano ha de estar en Ia iglesia a oyr los divinos oficios* (1448).

F. Diego de Valera, un letrado cortesano

Por su itinerario vital y por la amplitud de su producción Diego Valera puede ser uno de los representantes más completos de la prosa castellana del siglo XV. Su vida y su obra se desarrollan en los reinados de Juan II, Enrique IV y los Reyes Católicos. Su condición de letrado cortesano le lleva a hacer una obra de continua reflexión sobre la caballería y la nobleza, reflexiones que aplica a la realidad histórica de la que es un testigo de primer orden por su activa presencia en las cortes y en la realidad política de su tiempo.

De hecho, su vida cabe calificarla de caballeresca. Nace en 1412 en Cuenca, proveniendo de una familia de conversos. Su padre era el maestre Alfonso Chirino, médico de Juan II. Se incorpora a la corte en 1427 como miembor de la Orden de los Donceles y como tal luchó en la batalla de la Higueruela (1431). En la frustada toma de Huelma (1435) es nombrado caballero por Fernán Álvarez de Toledo, conde de Alba. En 1448 viajó por las principales cortes europeas, sirviendo a los reyes Carlos VIII de Francia y Alberto de Bohemia, archiduque de Austria y emperador. A su regreso a Castilla fue contrario a Álvaro de Luna (1453) y partícipe en su prisión, aunque siempre se mantuvo fiel al rey. Realizó diversos viajes como embajador de Castilla en Dinamarca, Inglaterra, Borgoña y Francia. La subida al trono de Enrique IV oscurece su papel debiendo dedicarse al servicio de la alta nobleza. En 1454, estuvo en Sevilla al servicio de don Álvaro de Zúñiga como ayo de sus hijos. Fue corregidor de Palencia (1462) y Segovia (1478), en otros periodos sirve en cortes señoriales como la del conde de Medinacelli (1467). Su saber cancilleresco y curial le valieron para ser maestresala de Enrique IV y de Fernando el católico. El ascenso al trono de los Reyes Católicos en 1470 lo trajo de nuevo a primer plano en la corte real. Murió siendo alcaide del castillo del Duque de Medinaceli, en Puerto de Santa María en 1488.

Su obra cabe dividirla en escritos nobiliarios e históricos. En ambos casos, el autor muestra una fundada conciencia nobiliaria desplegada en los fundamentos teóricos y en la reglamentación práctica de la caballería cortesana.

La conciencia nobiliaria la desarrolla en su tratado *Espejo de verdadera nobleza* defendiendo que el linaje es el fundamento de la verdadera hidalguía. Después de 1458 dedica a Alfonso V de Portugal el *Tratado de las armas* por considerarlo el único monarca capaz de mantener el protocolo heráldico y la etiqueta cortesanas dignos de la cultura caballeresca. El *Cirimonial de Príncipes* (1458-1460), dirigido

al Marqués de Villena Juan de Pacheco, muestra su magisterio cortesano fundamentando cómo las instituciones de la corte se basan en la antigüedad del linaje. En sus *Preheminencias y cargos de los oficiales de armas* (posterior a 1480) Valera regula desde su experiencia el comportamiento del orden militar y de las embajadas en el marco del protocolo cortesano.

Los distintos avatares políticos por los que discurre su vida le hacen participar con espíritu nobiliario y caballeresco en ellos. Para ello, además de la actuación personal directa, la literatura es una herramienta eficaz. Su *Exhortación de la paz* (cercana a la batalla de Olmedo,1445) es un regimiento de príncipes dirigido a Juan II para que rehiciese la concordia cortesana. A Alfonso Pimentel, conde de Benavente, dirige su *Breviloquio de virtudes* (h. 1461) mostrándole a través de la exégesis de distintas imágenes las calidades que necesita el noble para el buen gobierno. Al comienzo del reinado de los Reyes Católicos Valera dirige al rey Fernando el *Doctrinal de príncipes* que compendia un tratado de ciencia política basado en la realidad caballeresca que tan bien conoce. Por ello propone al joven rey que apacigue el reino generalizando un código de comportamiento caballeresco en las relaciones de los nobles.

La filosofía y la moral que preocupan en las cortes nobiliarias las atiende en diversas composiciones. El *Tratado en defensa de virtuosas mujeres*, que debió circular en la corte a tenor de los cinco manuscritos que lo conservan, se dirige a doña María la mujer de Juan II en 1445, dentro del circuito de recepción femenina que va creciendo en las cortes nobiliarias trastámaras. Partiendo del modelo de Boccaccio (*De claris mulieribus*) defiende a las mujeres desde su prestigio caballeresco con diversos argumentos doctrinales y filosóficos que se desarrollan a través de la glosa de sus historias ejemplares. El *Tratado de providencia contra fortuna,* dedicado a don Juan Pacheco, desarrolla el tópico de las consolatorias nobiliarias que justifican el fracaso político.

Su obra histórica traza un tríptico que sirve para legitimar el Reinado de los Reyes Católicos como solución providencialista de los errores del pasado. El carácter unitario de la obra se observa en que solo la *Crónica abreviada* tiene un prólogo iniciándose en el resto directamente el relato. Se abre con la *Crónica abreviada o Valeriana*, terminada en 1481 e impresa en Sevilla en 1482. Es una crónica general en la que se compila mediante la abreviatio de las fuentes la historia de Castilla desde los orígenes de España hasta la muerte de Juan II. La obra puede pretender ofrecer a la reina una visión general de la historia del reino y enseñarle desde el

espejo de la historia ejemplos de buen gobierno, por lo que se destacan diversas figuras femeninas ejemplares. El *Memorial de diversas hazañas*, compuesto entre 1486 y 1487, analiza el reinado de Enrique IV a quien no critica abiertamente aunque muestra su desmedido reparto de mercedes en contra de la clase de la caballería, justifica los derechos dinásticos de los príncipes Isabel y Fernando, y critica el excesivo poder de los privados. Cierra el ciclo la *Crónica de los Reyes Católicos*, en la que relata el reinado hasta 1488. La obra se articula en dos partes, la primera de ellas dedicada a la legitimidad monárquica de los Reyes Católicos y la segunda a la Guerra de Granada. Con este planteamiento viene a sancionar desde su experiencia cortesana el acierto de la política interna y externa de los nuevos monarcas.

A este friso histórico cabe añadir algunas obras historiográficas menores como el *Origen de Troya y Roma,* a petición de Juan Hurtado de Mendoza, noble conquense a quien acerca esta materia clásica y erudita desbrozándola de gran parte del material novelesco que había ido acumulando la materia de Troya.

El códice 1341 de la Biblioteca Nacional de Madrid reúne más de veinte cartas de Diego de Valera, fechadas de 1441 a 1486, que son un testimonio excepcional sobre las preocupaciones nobiliarias y morales de sus obras. La cartas abundan en exhortaciones y avisos morales por estar escritas con clara intención de ser divulgadas en la corte.

5. ORIENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

5.1. Estudios

A. Prosa didáctica medieval

Como panorama introductorio a todo el tema cabe la sucinta visión de Fernando Gómez Redondo (en Gómez Redondo- Alvar- Gómez Moreno, *La prosa y el teatro en la Edad Media*, 1991), ampliable en los capítulos que le dedica a lo largo de la *Historia de la prosa* (1998-2007) y de la *Historia de la prosa de los Reyes Católicos* (2012).

El desarrollo de la prosa didáctica medieval, aunque tenga intereses eclesiásticos, se debe sobre todo a las necesidades formativas de los nobles. José Luis Martín indica que la Iglesia fomenta en la prosa una cultura popular oral a través de la predicación y una cultura latina escrita para la élite culta ("Cultura de élite y Cultura popular en la Edad Media", 2001). Las necesidades de formación del caballero las han señalado

Laurette Godinas (2008) e Isabel Beceiro (2016), quien también señala las necesidades formativas de la dama.

Los géneros de la literatura didáctica medieval los ha atendido Alicia Ramadori en un panorama de conjunto (2011). Por su parte, Carles Bastons ha trazado los elementos característicos de la literatura didáctica medieval ("Mirada comparatista al didactismo de la literatura medieval hispánica", 2012). Horacio Santiago-Otero y José María Soto Rábanos estudiaron los principales autores del saber medieval ("Los saberes y su transmisión en la Península Ibérica (1200-1470)", 1995). Luis Gil historia la producción intelectual en la Castilla de los Reyes Católicos (2003).

Isabel Beceiro (1991) estudió la formación del noble medieval en Castilla. La formación en el periodo alfonsí la han analizado Joseph Snow ("Alfonso X: un modelo de rey letrado", 2010) y la amplia monografía de Salvador Martínez Santamarta (*El humanismo medieval y Alfonso X el Sabio*, 2016, de la que ofrece una síntesis en 2018). La función del maestro y el privado en el sistema cultural alfonsí la atiende Constance Carta ("Sabiduría occidental - sabiduría oriental", 2015). Hugo Bizzarri (2004) ha mostrado las peculiaridades culturales del final de la etapa alfonsí. La transformación del formador de clérigo a letrado la trazó magistralmente José María Maravall en "Los hombres de saber o letrados y la formación de su conciencia estamental" (1967). La función formativa del letrado al servicio del noble o de la corte real en el siglo XV lo estudian Héctor Hernández ("El funcionariado letrado y su dimensión literaria en la corte de los Reyes Católicos", 2007), Aitana Herán ("El mecenazgo de los jerarcas eclesiásticos en la época de los Reyes Católicos", 2008) y Teresa Jiménez Calvente ("Maestros de latinidad en la corte de los Reyes Católicos", 2008). Los nuevos caballeros letrados del quatrocientos los caracteriza Carlos Heusch (2010).

La presión de los modelos orales en el desarrollo de la prosa la han atendido estudios como los de Fernando Gómez Redondo ("El fermoso fablar de la "clerecía": retórica y recitación en el siglo XIII ", 2003) o Carmen Marimón ("Del orador cristiano al productor letrado", 1997). El marco dialógico sapiencial lo establece Luca Sacchi ("*Sapienter interrogare, docere est:* el camino dialógico sapiencial entre curiosidad y doctrina", 2009). La importancia de la homilética en la cultura y literatura medievales la señala Ana Castaño ("Cuentística y literatura sapiencial en la Edad Media. Predicación religiosa: el sermón", 2015)

B. La prosa didáctica de la etapa alfonsí

Fundamental para el estudio de los *exempla* es la monografía de María Jesús Lacarra (*Cuentística medieval en España: los orígenes*, 1979) resumido en su colaboración con López Estrada (en Lacarra y López Estrada,1993) y actualizado en la síntesis de Marta Haro ("Cuentística castellana medieval: origen, consolidación y evolución", 2013). Graciela Rossaroli y Alicia Ramadori (1996) han trazado un útil cuadro de su evolución, sintetizada en toda la Edad Media castellana por Lacarra (1993). Graciela Cándano historia el género en sus inicios ("Sabiduría y ejemplaridad en las colecciones de *exempla* (siglos XII-XIII)", 2015), Carmen Armijo (2015) traza la evolución del género a fines de la Edad Media y Fernando Gómez Redondo (2006) muestra cómo se disgrega en el XV. María Dolores Nieto dedica una interesante monografía al género: *Estructura y función de los relatos medievales* (1993). Juan Paredes estudia la denominación (*Formas narrativas breves en la literatura románica medieval,* 1986) y Mª Paz Cepedello su estructura ("El *exemplum*: marco narrativo y componentes pragmáticos", 2003-2004). La influencia homilética en los *exempla* la determina Laurette Godinas ("Hacia una poética del exemplum medieval hispánico: orígenes clásicos y usos homiléticos", 2015). La importancia y la función del compilador en las colecciones dedicadas a la homilética ha sido analizada por José Aragüés ("Colecciones de *Exempla* y Oratoria: la labor del compilador", 1993). Mª Jesús Lacarra (2014) ejemplifica cómo cambian las colecciones de cuentos al difundirse por la imprenta. La *Revista de Poética Medieval* (nº 29, 2015) ha dedicado un número monográfico al cuento medieval dirigido por Mª Jesús Lacarra.

Las colecciones de sentencias pueden estudiarse en la monografía de Marta Haro *Literatura de castigos en la Edad Media* (2003) y desde la tipología de Alicia Ramadori (1999-2000). Hugo Bizzarri historia "Las colecciones sapienciales castellanas en el proceso de reafirmación del poder monárquico –siglos XIII y XIV–" (1995) y su transformación evolutiva ("La metamorfosis sapiencial", 2006). Denis Menjot (1995) y Marta Haro (*La imagen del poder real a través de los compendios de castigos castellanos del siglo XIII*, 1996) destacan su función política como regimientos de príncipes. Hugo Bizarri ("Anatomía de la expresión proverbial", 2001) ha dedicado un fundamental estudio al estilo de las colecciones sapienciales y Marta Haro ha analizado su marco narrativo ("Narratividad y práctica literaria en la literatura de sentencias medieval", 2003b). Alexandra Oddo (2015) señala correspondencias y diferencias entre las sentencias y los refranes medievales.

Muy útil es consultar la revista electrónica *Memorabila* incluida en el portal *Parnaseo* (http://parnaseo.uv.es/memorabilia/) pues incluye un “Corpus bibliográfico” que recoge la bibliografía específica de ediciones y estudios sobre la literatura sapiencial medieval en Castilla. Así mismo, recoge estudios y textos que actualizan los conocimientos sobre literatura sapiencial.

El conjunto de colecciones en las que el exemplum sirve de marco para un desarrollo de debate en prosa ha sido considerado como género distinto por Fernando Gómez Redondo en su *Historia de la prosa* (1998). Su principal obra, la *Historia de la donzella Teodor*, cuenta con una monografía de Pino Valero (1996).

La reforma del legado cultural alfonsí la atiende Hugo Bizzarri (2001b) historiando la actividad cultural de la corte de Sancho IV y Emilio Blanco (1996) señalando la literatura formativa del periodo. La labor cultural del molinismo, surgido en la escuela catedralicia de Toledo, la estudió magistralmente Germán Orduna (“La élite intelectual de la escuela catedralicia de Toledo y la literatura en época de Sancho IV”, 199) y la actualiza Fernando Gómez Redondo (El molinismo: un sistema de pensamiento letrado, 1284-1350”, 2012). Sobre sus principales obras, los *Castigos y documentos de Sancho IV* cuentan con un estudio introductorio de Hugo Bizarri (“La estructura de *Castigos e documentos* del rey don Sancho IV”, 1997) y una monografía de ampliación: *Castigos de rey don Sancho IV: una reinterpretación* (2004); la traducción castellana de la obra de Brunetto Latini y su relación con la cultura alfonsí la ha estudiado Gretchen Arnstedt (“Alfonso el Sabio y Brunetto Latini: convergencia”, 1999-2000); el *Lucidario* puede estudiarse desde el trabajo de Ana Montero (“La divulgación de la ciencia en el *Lucidario* de Sancho IV”, 2007). El enciclopedismo de la etapa trastámara cabe estudiarlo en artículo de Concepción Salinas (1993) y en su monografía sobre Alfonso de la Torre (1997).

C. Don Juan Manuel

Su vida y su literatura pueden profundizarse desde la monografía de Reinaldo Ayerbe-Chaux, *Yo, don Juan Manuel: Apología de una vida* (1994), y desde su relación con el contexto histórico que aclara David Flory (*El conde Lucanor: don Juan Manuel en su contexto histórico*, 1995). Su ideología opuesta al molinismo se explica en la excelente monografía de Marta Ana Diz (*Patronio y Lucanor: La lectura inteligente “en el tiempo que es turbio”,* 1984); sin embargo, Fernando Gómez Redondo (2000) defiende la ideología molinista del autor y lo propone como fundamento de la posterior ideología polítca trastámara (2002). Complementan la ideología del autor el clásico estudio

de José Antonio Maravall ("La sociedad estamental castellana y la obra de don Juan Manuel", 1967) y la monografía de Mª Cecilia Ruiz (*Literatura y política: El Libro de los estados y el Libro de las armas de don Juan Manuel*,1989). Carlos Rubio ("El imaginario caballeresco y don Juan Manuel ", 2005) ha subrayado la función de formación nobiliaria presente en su obra. Su peculiar perfil cultural lo analiza Leonardo Funes (2007). La presencia autobiográfica en sus obras la explican Germán Orduna (1982b) y Alan Deyermond (2001). Su conciencia de autoría la estudia Leonardo Funes (2007b), así como la vinculación de don Juan Manuel al legado alfonsí (2000b).

A propósito de *El Conde Lucanor,* Alberto Blecua (1982) analizó la transmisión de su obra de forma ejemplar y Reinaldo Ayerbe-Chaux (1975) señaló las fuentes de su obra y su originalidad creativa. Graciela Cándano interpreta la obra como un manual de formación nobiliaria ("Los gobernantes a la luz de *El conde Luca*nor", 2016). Sus recursos didácticos pueden estudiarse en la monografía de Aníbal Biglieri, *Hacia una poética del relato didáctico* (1989). El estilo del autor se profundizará en su caracterización lingüística desde el clásico acercamiento de Manuel Alvar (1988). Tanto Francisco Rico (1986]) como Barry Taylor (1986) elucidan la intención expresiva y el público nobiliario que tiene presente don Juan Manuel en sus creaciones.

De *El Conde Lucanor* contamos con un sintético análisis general de Erwin Haverbeck (1987) y los estudios y monografías ya señalados anteriormente. La obra ha sido objeto de numerosos análisis narratológicos como los que le dedica José Romera Castillo (1986). La estructura de preguntas y respuestas la analiza Marta Ana Diz (2014). Los valores didácticos de la expresión mediante ejemplos, de influencia dominica, los señala Leonardo Funes (2001). Michael Metzeltin (1991) ha analizado la especial dialéctica utilizada por Patronio en la resolución de los casos. Alfonso D'Agostino (2006) señala la profundidad psicológica de los personajes manuelinos. Marta Lacomba (2015) analiza el libro de proverbios de *El conde Lucanor*.

Contamos con una edición y conjunto de estudios (algunos ya señalados) en red en el portal *Aul@medieval* de *Parnaseo* dedicados a *Don Juan Manuel y su producción literaria* (2014) bajo la dirección de Mª Jesús Lacarra y *El conde Lucanor: Estudios y edición* (2014), coordinada por Marta Haro:

- https://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/AulaMedieval.php?valor=monografias&lengua=es

Recientemente la revista electrónica *e-Spania* ha dedicado su número 21 (2015) a un monográfico sobre *El conde Lucanor de Don Juan Manuel. Construcción retórica y pensamiento político*.

D. Prosa didáctica religiosa de la etapa trastámara

Isaías Rodríguez reseña los principales "Autores espirituales españoles en la Edad Media. Siglos XIV y XV" (1967). El desarrollo y variedad de la prosa doctrinal y catequética se vinculan a la formación del clero bajomedieval, según el análisis de José María Soto Rábanos (1995). La variedad de géneros y formas también tiene que ver con un cambio codicológico: la tendencia al libro misceláneo que varía las formas compositivas del XIV, según propone Francisco Rico (1997).

Los catecismos doctrinales tienen un estudio conjunto en el artículo de José Sánchez Herrero ("La literatura catequética en la Peninsula Ibérica: 1236-1553", 1986). El género de los manuales de confesores cuenta con el estudio de José María Soto ("Visión y tratamiento del pecado en los manuales de confesión de la Baja Edad Media hispana", 2006). La literatura apologética, especialmente dirigida contra los judíos, la enmarca en su conjunto Fernando Díaz Esteban (1993). Carlos Sainz de la Maza ofrece un estudio del género (1986); y atiende la obra de Alfonso de Valladolid (1990).

Los tratados morales están faltos de un estudio que los aborde como género literario. Derek Lomax estudia algunas obras ("Algunos escritores religiosos, 1295-1350", 1978). La discutida autoría del *Viridario* ha sido fijada por Hugo Bizzarri (1986). Los tratados contra la magia y las supersticiones han sido estudiados por Constanza Cavallero (2011) a propósito del obispo Lope de Barrientos. Pedro Cátedra (1993) ha analizado la materia consolatoria en el XV. Las artes de bien morir medievales las estudia Francisco Gago Jover en su edición del *Arte de bien morir* (1999) y la monografía de Rebeca Sanmartín, *El arte de morir* (2006). La regulación de la ética amorosa ha sido estudiada por Robert Archer (2012) en su vertiente misógina. Hugo Roberto Basualdo (2011) ha estudiado la literatura moral que configura la virtud femenina. Mª Estela Maeso Fernández ha sintetizado la "Defensa y vituperio de las mujeres castellanas" (2010) en la literatura del XV.

De la literatura espiritual, destacan la obra de fray Pedro Fernández Pecha, fundador de los jerónimos, estudiada por Rafael Lapesa (1975) y la de Teresa de Cartagena, peculiar autora medieval, estudiada en la monografía de Mª del Mar Cortés *Teresa de Cartagena, primera escritora mística en lengua castellana* (2004).

La literatura homilética se profundiza en el panorama de Francisco Rico (1977) y las monografías de Pedro Cátedra (1990, 1994, 2002). Antonio Alberte (1995) ha trazado el proceso histórico y la estructura de las *ars praedicandi* y Ana Castaño

(2015) analiza su aplicación en la homilética castellana. Manuel Ambrosio Sánchez (2009) atiende a los diversos materiales que se utilizan en la elaboración de sermones. La monografía de Antonio C. García Martínez, *La escritura transformada* (2006), analiza las relaciones entre escritura y oralidad en la homilética medieval y renacentista. Hugo Bizzarri (2006b) precisa el uso de la palabra en la predicación castellana. De interés es el monográfico dedicado por la *Revista de Poética Medieval* (nº 24, 2010) a la poética del sermón.

E. Prosa didáctica cortesana de la etapa trastámara

Ángel Gómez Moreno (1999) reseña la literatura política que surge en la corte. La importancia de la cancillería como centro de orientación y estímulo literario lo analizan María Josefa Sanz Fuentes (1990) y Blas Casado Quintanilla (1995]. Nicasio Salvador (1987) y José Manuel Nieto Soria (1993) analizan la aportación conversa a la literatura de ideas. Manuel Alejandro Rodríguez de la Peña ("El discurso sobre la realeza en el pensamiento político castellano del siglo XV", 2005) subraya los valores propogandísticos de esta literatura.

Adeline Rocquoi y Hugo Bizzarri ("Los Espejos de Príncipes en Castilla: entre Oriente y Occidente", 2005), Bonifacio Palacios Martín ("El mundo de las ideas políticas en los tratados doctrinales españoles: los espejos de príncipes-1250-1350-",1995), Miguel Ángel Pérez Priego ("Sobre la configuración literaria de los *espejos de príncipes* en el siglo XV", 1995) y Mª del Pilar Rábade ("La educación del príncipe en el siglo XV ", 2007) trazan la evolución literaria de los regimientos de príncipes. La literatura de doctrinales de caballeros se ha de abordar desde los panoramas de conjunto de Jesús Rodríguez Velasco (*El debate sobre la caballería en el siglo XV*, 1996) y la síntesis de Ángel Gómez Moreno ("La caballería como tema en la literatura medieval española: tratados teóricos", 1986). José Luis Martín y Luis Serrano (1991) reseñan los tratados caballerescos del XV y Antonio Pérez Martín (1991) analiza el estatuto jurídico del caballero. José Manuel Nieto (2002) atiende a la ideología política de las obras promocionadas por la nobleza. Sobre el tema de la Fortuna, contamos con una monografía centrada en la literatura moral, de Juan de Dios Mendoza (1973). La ética de la amistad la traza Josué Villa (2016). Sobre la literatura anti y proconversa contamos con la monografía de Stefania Pastore (2010).

Ha crecido el interés crítico por conocer la cultura que realmente circulaba en la Corte y entre los nobles, a través del estudio de la difusión de la lectura y del conocimiento de las bibliotecas de los que da cuenta el estado de la cuestión de

Víctor Infantes ("La sombra escrita de los libros: Sobre el estudio de los inventarios de bibliotecas," 2012) y ejemplifican los estudios de Antonio Antelo Iglesias (1991) y de Elisa Ruiz García (2004). En esta nueva cultura nobiliaria destacan las traducciones como señala Carlos Alvar ("Promotores y destinatarios de traducciones en Castilla durante el siglo XV ", 2004b), quien ofrece un sintético panorama ("De traductores y traducciones", 2009) que completa la monografía de Julio César Santoyo (*La traducción medieval en la Península Ibérica,* 2009). El corpus de traducciones y su historia lo traza la monografías de Carlos Alvar (*Traducciones y traductores,* 2010) y Julio César Santoyo ("Hacia un corpus total de traducciones medievales en la Península Ibérica", 2014). El *Repertorio de traductores del siglo XV* (2009) de Carlos Alvar y José Manuel Lucía puede cerrar la introducción panorámica.

Los trabajos de Joaquín Rubio Tovar (1995, 1997) y de Rocío del Río (2006) introducen al alumno en las peculiaridades de la traducción y el traductor medievales. Julio César Santoyo (2004) historia la labor traductora impulsada por el Marqués de Santillana. La presencia de la cultura clásica en la Edad Media cuenta con el panorama de Francisco Crosas, *De enanos y gigantes. Tradición clásica en la cultura medieval hispánica* (2010). La traducción de autores medievales tiene en la tríada italiana sus mejores representantes, estudiada en conjunto por Carlos Alvar (1990). Íñigo Ruiz (2010) sigue la fortuna traductora de Petrarca. Susana Allés (2015) señala el papel de las traducciones como vía de penetración del humanismo. Cabe completar el acercamiento a las traducciones medievales con las obras de conjunto *Estudios sobre la traducción en la Edad Media* (2009) y *En lengua vulgar castellana traduzido* (2015).

La prosa y cultura prehumanista cuenta con el panorama de José Antonio Maravall ("El pre-Renacimiento del siglo XV", 1983) y las monografías de Ángel Gómez Moreno (*España y la Italia de los humanistas*, 1994) y Domingo Ynduráin (1994). Julia Butiñá ("Presencia y ausencia del Humanismo en la Península Ibérica ", 2015) reseña la polémica sobre el humanismo en la Castilla del XV. Stefan Schlelein ("Vacilando entre Edad Media y Renacimiento: Castilla y el Humanismo del siglo XV", 2012) intenta señalar el inicio de su penetración en Castilla. Un humanismo claramente italianizante lo reconoce Alfredo Alvar (2004) en la corte de los Reyes Católicos. Guilermo Serés ("La autoridad literaria: círculos intelectuales y géneros en la Castilla del siglo XV", 2007) señala tres tipos de humanismo en el XV con diversos grados de modernidad. Antonio Prieto señala ejemplos de divulgación de "El saber humanista" (1993). Luis Gil Fernández (2005) ofrece un panorama de

los *studia* humanitatis de finales del XV. Gonzalo Pontón aborda en su monografía *Correspondencias: los orígenes del arte epistolar en España* (2002), el género de las cartas, complementada con la que Pedro Martín le dedica a *El arte epistolar en el Renacimiento europeo, 1400*-1600 (2005). Robert Archer (2006) analiza las cartas de amores. Pedro Cátedra (1997) estudia las cartas consolatorias. Jerónimo Miguel (2016) atiende a la peculiar personalidad de Juan de Lucena. Pedro Ruiz Pérez (1993) ofrece un imprescindible panorama de la prosa filológica. Sobre Nebrija es de gran interés la monografía de Francisco Rico (1978).

F. Prosistas del periodo trastámara

Juan Fernández de Heredia

Sobre su vida y su importante labor cultural contamos con la imprescindible monografía de José Manuel Cacho Blecua (1995) y su sintética "Introducción a la obra literaria de Juan Fernández de Heredia" (1991). Puede ampliarse su estudio con la obra colectiva *Juan Fernández de Heredia* (1999). Su perfil humanista, desde su labor traductora, goza del estudio de conjunto de Mª del Carmen Cuéllar (2000), Juan Carlos Iglesias Zoilo pone de manifiesto su originalidad al ser el primer traductor hispano de Tucídides (2005).

Enrique de Villena

Pedro Cátedra ha dado cuenta de él en varios trabajos fundamentales sobre su vida y su obra como "Datos para la biografía de Enrique de Villena" (Cátedra y Carr, 1982-1983) y "Enrique de Villena y algunos humanistas" (1983). Elena Gascón-Vera (1992) traza su biografía. *Los doce trabajos de Hércules* los estudian Pedro Cátedra y Paolo Cherci en su edición (2007). Su traducción de la *Divina comedia* ha sido estudiada por José Antonio Pascual (1974). Sol Miguel-Prendes (1998) dedica una monografía a su versión de la *Eneida* y Roxana Recio (1996) analiza su estilo como traductor. Fernando Gómez Redondo (2000) estudia su *Arte de trovar.*

Alfonso de Cartagena

La familia literaria de conversos de Alfonso de Cartagena fue estudiada desde Álvar García de Santa María por Luciano Serrano (1952) y Francisco Cantera (1952). Su biografía sido trazada por Luis Fernández Gallardo (2002), especialista que también analiza su obra en la monografía *La obra literaria de Alonso de Cartagena* (2012). Sus características como escritor converso las describe Jeremy Lawrance (1994). Su perfil humanista lo trazan María Morrás (1995) y Luis Fernández Gallardo (2008). Su

labor como introductor del humanismo la subrayan Tomás González y Pilar Saquero (2010). Olga Impery (1972) ha sido una de las primeras en estudiar su importante labor traductora. Sus teorías sobre las traducción las revisa María Morrás (1994) y la importante monografía que edita la *Controversia Alphonsiana* (*Humanismo y teoría de la traducción en España e Italia en la primera mitad del siglo XV,* 2000).

Alfonso Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera

La introducción a la vida de Alfonso Martínez de Toledo puede realizarse desde los datos aportados por Derek Lomax (1976-1977) y el perfil ideológico trazado por José Luis Bermejo (1974-1975). Su principal obra cuenta con la monografía de Sara Mañero *"El Arcipreste de Talavera" de Alfonso Martínez de Toledo* (1997), quien considera la obra como un tratado moral dirigido a un público cortesano ("*El Arcipreste de Talavera*: destinatario cortesano como elemento configurador", 1992). La influencia del sermón en su tratado ha sido estudiada por Dolly Mª Lucero (1994) y Mª de las Mercedes Marcos Sánchez (1994). Los elementos parateatrales de la obra han sido estudiados por José Luis Canet ("El sermón en el *Arcipreste de Talavera* como fuente de recursos dramáticos ", 2002) y por la monografía de Rebeca Sanmartín, *Teatralidad y textualidad en en Arcipreste de Talavera* (2003), en la que también se atiende al análisis de su realismo. Su misógina ha sido atendida por Roberto Julio González-Casanovas (1995) y por Robert Archer ("El *Arcipreste de Talavera* y el problema de las mujeres", 2006b). Raúl A. del Piero analiza su obra historiográfica (1970). Fernando Baños Vallejo (1992) ha trazado el oficio hagiográfico del Arcipreste.

Alonso de Madrigal, el Tostado

La figura de Alonso de Madrigal, el Tostado, se estudia en la monografía de Nuria Belloso (*Política y humanismo en el siglo XV: el maestro Alonso de Madrigal, el Tostado*, 1989). Emiliano Fernández Vallina (1988) realiza una sintética introducción al escritor, actualizada en la semblanza que le dedica Carmen Parrilla ("*Qui scit, docet debere*. Acerca de Alonso de Madrigal, el Tostado", 2004-2005) La función prehumanística del Tostado la señalan Pilar Saquero ("Nuevos datos sobre los orígenes del renacimiento mitológico en España: Alfonso de Madrigal, el Tostado", 2003) y Rozana Recio y Antonio Cortijo ("Alfonso de Madrigal "El Tostado": un portavoz único de la intelectualidad castellana del siglo XV", 2004). Su pensamiento político lo reseña Jesús Luis Castillo (2004). Sus teorías sobre el amor son objeto del análisis de Antonio Cortijo (2004). Su importante labor traductora y sus teorías sobre la traducción las aborda Samantha Escobar (2015).

Diego de Valera

Diego de Valera tiene un excelente estudio de su vida y obra en la monografía de Jesús Rodríguez Velasco (*El debate sobre la caballería en el siglo XV,* 1996) que se complementa con el libro dirigido por Cristina Moya, *Mosén Diego de Valera: entre las armas y las letras* (2014). El conjunto de sus escritos políticos ha sido atendido por Simonetta Scandellari ("Mosén Diego de Valera y los consejos a los príncipes", 2007). Su concepción teórica de la nobleza, de gran influencia en el XV, la estudian Ottavio di Camillio ("Las teorías de la nobleza en el pensamiento ético de Mosén Diego de Valera", 1996) y Gonzalo Águila ("La educación del caballero", 2006). Miguel Ángel Pérez Priego (2009) estudia su *Doctrinal de Príncipes.* Su *Defensa de las mujeres* la analiza Manon van Veen (1995). Su obra histórica ha sido atendida por Cristina Moya (2006), al tiempo que analiza los recursos didácticos del autor ("El *Doctrinal de príncipes* y la *Valeriana*: didactismo y ejemplaridad en la obra de Mosén Diego de Valera", 2011).

5.2. Ediciones

A. Literatura sapiencial y enciclopedismo medieval

Las *colecciones de exempla* pueden conocerse a través de antologías sobre narrativa medieval breve y mediante las lecturas de las obras más representativas. En cuanto a antologías de relatos breves medievales (aislados de su marco narrativo) cabe destacar por su utilidad introducoria:

- C. Hernández Valcárcel, *El cuento medieval español*, Universidad de Murcia, 1997.
- *Cuento y novela corta en España.1. Edad Media,* ed. Mª J. Lacarra, Barcelona, Crítica, 1999.
- *Antología de cuentos de la Edad Media*. Selección de María Jesús Lacarra, en *Cuentística castellana medieval. 1. Origen, consolidación y evolución. Del Calila e Dimna al Exemplario contra los engaños y peligros del mundo,* ed. Marta Haro, Valencia, Parnaseo-Universidad de Valencia, 2013, pp. 87-140.

De las colecciones de la etapa alfonsí contamos con ediciones solventes de las obras, de las que seleccionamos por la utilidad de sus introducciones y notas las que siguen:

- *Calila e Dimna*, ed. J. M. Cacho Blecua y Mª J. Lacarra, Madrid, Castalia, 1984.

– *Sendebar*
  · ed. Mª J. Lacarra, Madrid, Cátedra, 1989.
  · Ed. Veronica Oraz, Barcelona, Crítica, 2006.
– *Barlaam e Josafat*, ed. J. E. Keller y R. W. Linker, intr. O. T. Impey y J. E. Keller, Madrid, CSIC, 1979.

Las principales colecciones de la etapa trastámara pueden leerse en las siguientes ediciones:

– *Libro de los gatos,* ed. J. E. Keller, Madrid, CSIC, 1958.
– *El Espéculo de los legos,* ed. J. Mª Mohedano Hernández, Madrid, CSIC, 1951.
– María del Mar Gutiérrez Martínez, *Libro de los exemplos por A.B.C. de Clemente Sánchez*, editado en tres entregas en la revista *Mirabilia* (1ª nº 12, 2009-2010; 2ª nº 13, 2011; 3ª nº 15, 2013).
– *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, dirigido por Marta Haro Cortés - edición de Antonio Doñas - Héctor H. Gassó - Diego Romero Lucas, Universidad de Valencia, 2007.
– *Esopete ystoriado (Toulouse 1488),* ed. H. Goldberg, Madison, HSMS, 1990. Anota variantes de las ediciones de Zaragoza, 1489 y Burgos, 1496.

En lo referente a las colecciones de sentencias, contamos con ediciones solventes, de las que destacamos las que siguen por su accesibilidad:

– *Flores de filosofía.* Dos ediciones según el *ms. escurialense S.II.13º* y el *ms. 9428 BNM, Memorabilia* 1 (1997).
– *El Libro de los doze sabios o Tractado de la nobleza y lealtad [ca. 1237],* ed. J. K. Walsh, Madrid, RAE, 1975.
– Christy Bandak, *Libro de los buenos proverbios. Estudio y edición crítica de las versiones castellana y árabe*, Zaragoza, Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo, 2007.
– *Libro de los cien capítulos (dichos de sabios en palabras e complidas)*, ed. M. Haro Cortés, Frankfurt am Main- Madrid, Vervuert- Iberoamericana, 1998. (ms. B. U. Santiago 318).
– *Secreto de los secretos. Poridat de las poridades. Versiones castellanas del Pseudo-Aristóteles Secretum Secretorum*. Ed. Hugo O. Bizzarri, Universitat de València, 2010.

- *Castigos del rey don Sancho:*
  - *Castigos del rey don Sancho IV*, ed. Hugo O. Bizzarri, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2001. Utiliza como texto base el ms. Z.III.4 de la Biblioteca del Monasterio del Escorial.
  - *Castigos de Sancho IV: versión extensa (Ms. BNE 6559),* ed. Ana María Marín Sánchez, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2017.
- M. Garcia, «Recueils de dits de sages castillans», en *Mélanges offerts à Maurice Molho,* París, Éditions Hispaniques, 1988, I, pp. 8396. Edita tres colecciones de sentencias: *Dichos del actor Leomarte* (Ms. 39, RAH), *Dichos de sabios* (Ms. Esc. bII7), cuyo autor o recopilador pudo haber sido el Canciller de Ayala; y un breve florilegio de un Alfonso de Zamora (BNM Ms. 10144).
- M. P. A. M. Kerkhof, "Un fragmento desconocido del compendio de *Dichos de sabios y philósofos*, traducido del catalán al castellano por Jacob Çadique de Uclés en 1402, el cual figura en el Ms. 1865 (SA1, Fol.. 172r-181r) de la Biblioteca Universitaria de Salamanca", *Memorabilia 2* (1998): http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Kerkhof/Kerkhof.htm

En cuanto a la *Historia de la doncella Teodor,* máximo testimonio de los *debates en prosa*, cabe leerla en la obra *Narrativa popular de la Edad Media. La Doncella Teodor. Flores y Blanca Flor. Paris y Viana*, ed. N. Baranda y V. Infantes, Madrid, Akal, 1995.

En lo referente al *enciclopedismo medieval* de la etapa molinista, contamos con ediciones del *Lucidario* realizadas por Luca Sacchi (*Memorabilia* 9, 2006) y la incluida en *Los "Lucidarios" españoles*, ed. R. P. Kinkade, Madrid, Gredos, 1968. El *Libro del Tesoro de Brunetto Latini* ha sido editado por Mª Nieves Sánchez González de Herrero (Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2008). Sobre el enciclopedismo posterior contamos con la edición de la *Visión deleytable* de Alfonso de la Torre realizada por J. García López (Universidad de Salamanca, 1991).

B. La obra de don Juan Manuel

De la obra de don Juan Manuel contamos con varias ediciones facsimilares como la del *Códice de Puñonrostro. "El Conde Lucanor" y otros textos medievales*, Madrid, RAE, 1992. (Ms. P, *Puñonrostro*, RAE 15). También contamos con varias ediciones de sus obras completas, entre las que destacan la ejemplar edición de José Manuel Blecua y la actual edición digital en *Aul@medieval*:

– *Obras completas*, ed. José Manuel Blecua*:*
  · *T. I, Libro del caballero et del escudero, Libro de las armas, Libro enfenido, Libro de los estados, Tractado de la Asunción de la Virgen María, Libro de la caza,* Ed. J. M. Blecua. Madrid, Gredos, 1981.
  · *T. II, El Conde Lucanor, Crónica abreviada,* ed. J. M. Blecua. Madrid, Gredos, 1982.
– *Obras completas*, ed. Carlos Alvar-Sarah Finci, Valencia, Parnaseo. Universitat de València, 2014: https://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/AulaMedieval.php?valor=monografias

En cuanto a ediciones de obras sueltas, nos interesan las siguientes por ser ejemplos de la ideología nobiliaria de don Juan Manuel que complementa a *El conde Lucanor*:

– *Libro de los estados, e*d. Ian R. MacPherson y Robert Brian Tate, Madrid, Castalia, 1991.
– *Cinco tratados: Libro del cavallero et del escudero, Libro de las tres razones, Libro enfenido, Tractado de la asunçion de la Virgen, Libro de la caça,* ed. R. Ayerbe-Chaux, Madison, HSM, 1989.

Obligada mención independiente merecen las múltiples ediciones de *El conde Lucanor* de las que destacamos por la utilidad de sus introducciones y notas:

– Ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1971. Actualizada en 2010 por Fernando Gómez Redondo.
– Ed. R. Ayerbe-Chaux, Madrid, Alhambra, 1983.
– Ed. G. Serés, estudio preliminar de G. Orduna, Barcelona, Crítica, 1994. Actualizada en la edición de Barcelona, RAE- Círculo de Lectores - Galaxia Gutenberg, 2006.

C. Tratados religiosos y homilética trastámaras

La gran variedad y el amplio corpus de la didáctica religiosa del periodo trastámara hace imposible recoger su corpus. Iremos ejemplificando los distintos géneros con algunas de sus muestras más significativas, a las que hay que añadir las aportaciones de autores como Alfonso de Cartagena, El Tostado o Alfonso Martínez de Toledo. En el caso de *los tratados doctrinales* contamos con ejemplos de compendios catequéticos como el *Catecismo* de Gil de Albornoz (D. W. Lomax, “El catecismo de Albornoz”, *El Cardenal Albornoz y el Colegio de España*, Bolonia,

Publicaciones del Real Colegio de España, 1972, I, pp. 215-233.). Y con amplios tratados como los de Diego de Valencia (*Tratados castellanos sobre la predestinación y sobre la Trinidad y la Encarnación del maestro fray Diego de Valencia OFM (Siglo XV). Identificación de su autoría y edición crítica*, ed. I, Vázquez Janeiro, Madrid, CSIC, 1984).

La literatura apologética tiene en la obra de Alfonso de Valladolid su mayor exponente: *Mostrador de Justicia,* ed. W. Mettmann, Opladen, Wetdeutscher Verlag, 1994.

De gran interés son *los confesionarios* porque en ellos se recogen múltiples noticias sobre la vida cotidiana de la Edad Media. Entre los editados destacan:

- J. L. Martín y A. Linage Conde, *Religión y sociedad medieval. El "Catecismo de Pedro de Cuéllar" (1325)*, Salamanca, 1987.
- Martín Pérez, *Libro de las confesiones: Una radiografía de la sociedad medieval española*, ed. A. García, B. Alonso y F. Cantelar, Madrid, BAC, 2002.
- José María Soto Rábano, "*Tratado de confesión* de Juan Martínez de Almazán", *eHumanista. Journal of Iberian Studies* 30 (2015), pp. 275-374.

De los oracionales y sacramentales sirva de ejemplo el *Sacramental* de Clemente Sánchez de Vercial (ed. José Barbosa Machado, Porto, Pena Perfeita, 2005).

Como ejemplos de *literatura espiritual* destacan los siguientes autores:

- Fray Fernando Fernández Pecha: Ángel Custodio Vega, "Los *Soliloquios* de fray Pedro Fernández Pecha, fundador de los jerónimos en España", *Ciudad de Dios* 175 (1962), pp. 710-763
- Teresa de Cartagena: *Arboleda de enfermos. Admiración operum* ha sido editada por L. J. Hutton, Madrid, RAE, 1967.

En lo referente a *tratados morales* contamos con obras generales dirigidas al perfeccionamiento del lego, como:

- El *Viridario*, editado por C. Johnson (*Tractado de Viçios y Virtudes. An Edition with Introduction and Glossary*, Potomac, Scripta Humanistica, 1993).
- El breve *Binario de virtudes, editado por* Jonathan Burgoyne (*Libro binario,* London, Department of Hispanic Studies - Queen Mary, University of London, 2009).

Junto a estos tratados morales de carácter general, contamos con obras específicas que regulan cristianamente diversos comportamientos de la vida cotidiana. La ética de la muerte genera *artes de bien morir* como el *Arte de bien morir y breve confesionario*

editado por Ed. F. Gago Jover (Barcelona, Oñaleta Editor- Universitat de les Illes Balears, 1999). La ética de la consolación tiene en *El libro de las consolaciones de la vida humana* de Pedro de Luna (Ed. J. B. Simó, Ayuntamiento de Peñíscola, 1988) un marco general, que tuvo sus mejores manifestaciones ante la muerte del príncipe Juan, como cabe advertir en la lectura del *Tratado del fallesçimiento del muy ínclito señor don Juan* de Alonso Ortiz (Ávila, Fundación Gran Duque de Alba - Diputación Provincial - Caja de Ahorros, 2000). La condena cristiana de las supersticiones y adivinaciones tienen en la obra del obispo Lope Barrientos su mejor ejemplo (*Arte mágica y hechicería medieval: tres tratados de magia en la corte de Juan II,* ed. F. Álvarez López, Valladolid, Diputación Provincial, 2000; edita el *Tratado de la adivinança,* el *Tratado de caso y fortuna y* el *Tratado del dormir e despertar*).

El *corpus homilético* ha crecido al hilo de su estudio por parte de la crítica. Ello ha propiciado que contemos con varios importantes ejemplos de la homilética castellana medieval:

– P. Cátedra, *Los sermones atribuidos a Pedro Marín (van añadidas algunas noticias sobre la predicación castellana de San Vicente Ferrer)*, Universidad de Salamanca, 1990.
– P. Cátedra, *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412). Estudio bibliográfico, literario y edición de los textos inéditos*, Junta de Castilla y León, 1994.
– P. Cátedra, *Los sermones en romance de la Real Colegiata de san Isidoro de León*, Salamanca, SEMYR, 2002.
– M. A. Sánchez Sánchez, *Un sermonario castellano medieval. El Ms. 1854 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca*, Universidad de Salamanca, 1999.
– Juan López de Salamanca, *Evangelios moralizados*, ed. Arturo Jiménez Moreno, Universidad de Salamanca, 2004.

D. Didáctica caballeresca trastámara

Al igual que ocurre en el caso de la prosa didáctica religiosa, la prosa nobiliaria es inabarcable, por lo que solo cabe ejemplificar sus principales manifestaciones. Contamos con el compendio de *Textos políticos españoles de la baja Edad Media* editados por J. Beneyto Pérez (Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1944) y hay que tener en cuenta las aportaciones de prosistas de la altura de Enrique de Villena, Alfonso de Cartagena o de Diego de Valera.

De los distintos *regimientos de príncipes* anteriores a los trastámara, destacan:

– *Libro del consejo y de los consejeros*, ed. Barry Taylor, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2014.

– Juan García De Castrojeríz, *Glosa castellana al regimiento de príncipes de Egidio el Romano*, ed. J. Beneyto Pérez, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1947.

De la etapa trastámara, cabe destacar por su originalidad o valor pedagógico los siguientes:

– *Avisaçión de la dignidad real*, ed. H. O. Bizarri, *Memorabilia* 6 (2002).

– H. Goldberg, *"Jardín de nobles doncellas", Fray Martín de Cordoba: a critical edition and study*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1974.

La literatura caballeresca puede tener un primer acercamiento en la antología *La caballería castellana en la baja Edad Media. Textos y contextos*, realizada por Carlos Heusch, con la colaboración de J. Rodríguez Velasco (Montpellier, ETILAL. Université de Montpellier, III, 2000). En ella se ofrecen textos de 54 obras castellanas desde el XIII al XVI importantes para la institución caballeresca. De los doctrinales de caballeros, ilustrados en la obra de Alfonso de Cartagena y Diego de Valera, en sus aspectos políticos y cortesanos, ejemplificamos aquí los siguientes doctrinales de naturaleza moral:

– Juan de Alarcón, *Libro del regimiento de los señores,* ed. MªC. Pastor Cuevas, Madrid, Editorial Revista Agustiniana, 2000.

– Ferrán Núñez, *De amor y mecenazgo en el siglo XV español. El Tractado de amiçiçia de Ferrán Núñez*, ed. Carmen Parrilla, Universidad de la Coruña, 1996.

La *Quistión entre dos caballeros* (J. Weiss, "La *Qüistión entre dos cavalleros*: Un nuevo tratado político del siglo XV", *Revista de Literatura Medieval* 4 -1992-, pp. 9-39) ejemplifica las obras de teoría política de naturaleza nobiliaria.

De la literatura política cabe destacar las siguientes obras:

– J. Rodríguez Puértolas, "El *Libro de la consolaçión de España*, una meditación sobre la Castilla del siglo XV", *Miscelánea de Textos Medievales 1*, Barcelona, Universidad- Instituto de Historia Medieval, 1972, pp. 203-212 (estudio en pp. 189-212).

– Hernando del Pulgar, *Glosa a las coplas de Mingo Revulgo*. Editadas en *Las coplas de Mingo Revulgo*, ed. V. Brodey, Madison, HSMS, 1986.

– *La Batalla campal de los perros contra los lobos. Una fábula moral de Alfonso de Palencia*, ed. José Julio Martín Romero, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2013.

E. Traducciones y prosa humanista

La labor traductora de finales del XIV y del siglo XV, vehículo de entrada del humanismo, tiene diversas reflexiones teóricas publicadas por Mª I. Hernández González, *En la teoría y en la práctica de la traducción. La experiencia de los traductores castellanos a la luz de sus textos (siglos XIV-XVI)*, Salamanca, SEMYR, 1998 y Nelson Cartagena, *La contribución de España a la teoría de la traducción. Introducción al estudio y antología de textos de los siglos XIV y XV,* Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2009. Junto a estas ediciones contamos con una selección de textos prologales realizada por Tomás González Rolán y Antonio López Fonseca, *Traducción y elementos paratextuales: los prólogos a las versiones castellanas de textos latinos en el siglo XV. Introducción general, edición y estudio,* Madrid, Escolar y Mayo, 2014.

Además de las labores traductoras de Juan Fernández de Heredia, Enrique de Villena o Alfonso de Cartagena, podemos tener ejemplos de estas traducciones medievales en el Homero romance (G. Serés, *La traducción en España e Italia en el siglo XV. La "Ilíada en romance" y su contexto*, Universidad de Salamanca, 1997), en la labor de Pedro Díaz de Toledo, primer traductor de Platón (*Libro llamado Fedron. Plato's Phaedo Translated by Pero Días de Toledo –MS Madrid, Biblioteca Nacional, Vitr 17,4–*, ed. N. G. Round, LondonMadrid, Tamesis Books, 1993), en las traducciones de autores italianos como Boccaccio (*Las Mujeres Ilustres, de Boccaccio -en forma de diccionario-*, *Memorabilia* 0, 1996) o de autores latinos medievales como Boecio (P. A. Cavallero, *La consolación natural. Traducción castellana medieval, con glosas, de la "Consolatio philosophiae" de Boecio*, Buenos Aires, Instituto de Estudios Grecolatinos "Francisco Novoa"- Facultad de Filosofía y Letras, Pontificia Universidad Católica Argentina, 1994).

El acercamiento a la prosa humanista cabe hacerlo desde la *Antología de humanistas españoles* (ed. A. M. Arancón, Editora Nacional, Madrid, 1980). La literatura filológica cuenta con la edición histórica de los *Glosarios latino-españoles de la Edad Media* (ed. A. Castro, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1936). Junto a la *Gramática sobre la lengua castellana* de Antonio Nebrija (ed. Carmen Lozano, Barcelona, RAE-Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2011), se ha publicado una *Gramática castellana de Palacio* (A. Gómez Moreno, "*Gramática castellana* de Palacio: un nuncio de Nebrija*", Revista de Literatura Medieval* 1 –1989–, pp. 41-51).

La obra de Juan de Lucena ha sido editada en sus manifestaciones humanistas:

- *Diálogo de la vida beata,* en *Testi spagnoli del secolo XV*, ed. G. M. Bertini, Turín, 1950.
- L. Binotti, "La *Epístola exhortatoria a las letras* de Juan de Lucena: Humanismo y educación en la Castilla del siglo XV", *La Corónica*, 28:2 (2000), pp. 51-80.
- *Repetición de amores*, ed. Fernando Gómez Redondo, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2014.

Ejemplos de la literatura epistolar la tenemos en las cartas de Fernando de la Torre (*Libro de las veynte cartas e quistiones y otros versos y prosas*, ed. Mª Jesús Díez Garretas, Segovia, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2009) y en las *Letras* de Hernando del Pulgar (ed. P. Elia, Pisa, Giardini, 1982).

F. Destacados prosistas trastámaras

La labor editoria de Juan Fernández de Heredia cuenta con diversas ediciones, entre las que destacamos por su interés y valor pedagógico las siguientes:

- *Rams de Flores o Libro de actoridades. Obra compilada bajo la protección de Juan Fernández de Heredia Maestre de la Orden del Hospital de San Juan de Jerusalén (Edición del ms. de la Real Biblioteca de El Escorial Z-I-2)*, ed. C. Guardiola Alcocer, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1998.
- *El libro de Marco Polo, versión aragonesa del siglo XIV*, ed. Francisco Sangorrín Guallar, Zaragoza, Institución Fernando el Católico - Excma. Diputación de Zaragoza, 2016.
- *Vidas semblantes. Versión aragonesa de las Vidas paralelas patrocinada por Juan Fernández de Heredia*, ed. Adelino Álvarez Rodríguez, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza - Instituto de Estudios Altoaragoneses-Instituto de Estudios Turolenses, 2009.
- *Historias contra los paganos. Versión aragonesa patrocinada por Juan Fernández de Heredia*, ed. Ángeles Romero Cambrón, en colaboración con Ignacio J. García Pinilla, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza - Instituto de Estudios Turolenses-Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2008.
- *Libro de los emperadores (versión aragonesa del Compendio de Historia Universal, patrocinado por Juan Fernández de Heredia),* ed. Adelino Álvarez Rodríguez. Fuentes bizantinas de Francisco Marín García, Zaragoza, Prensas Universitarias - Institución Fernando el Católico - Instituto de Estudios Altoaragoneses - Gobierno de Aragón, 2006.

- *Libro de las Gestas de Jaime I, Rey de Aragón. Compilación Aragonesa patrocinada por Juan Fernández de Heredia,* ed. Francisco José Martínez Roy, Zaragoza - Huesca - Teruel, Univ. de Zaragoza - Inst. de Estudios Aragoneses - Inst. de Estudios Turolenses - Dpto Educación del Gobierno Aragonés, 2010.
- *Crónica Troyana*, ed. M. Sanz Julián, Universidad de Zaragoza, 2012.

De don Enrique de Villena tenemos editadas sus obras completas en excelente edición de Pedro Cátedra, sin notas, en la Biblioteca Castro (Madrid, Turner- Biblioteca Castro, 3 vols., I 1994, II 1994 y III 2000). Por el interés de sus introducciones y notas hemos de señalar las siguientes ediciones de sus principales obras:

- *Arte cisoria*, ed. ed. R. V. Brown, Barcelona, Humanitas, 1984.
- *Arte de trovar*, en *Artes de poesía y de prosa (Entre el cortesano y el predicador. Siglos XV y XVI)*, ed. J. M. Valero Moreno, Salamanca, SEMYR, 1998.
- J. A. Pascual, *La traducción de la "Divina commedia" atribuida a don Enrique de Villena. Estudio y edición del "Infierno",* Universidad de Salamanca, 1974.
- *Doze trabajos de Hércules*
  - ed. M. Morreale, Madrid, RAE, 1958.
  - *Los doce trabajos de Hércules (Zamora, por Antón de Centenera, 1483)*, est. Pedro M. Cátedra - Paolo Cherchi, Santander, Universidad de Cantabria, 2007, 2 vols.
- *Tratado de la consolación,* Ed. D. C. Carr, Madrid, Espasa Calpe, 1976.
- *Traducción y glosas de la "Eneida"*, ed. P. Cátedra, Salamanca, Diputación de Salamanca, 1989.
- *Epistolario de Enrique de Villena*, eds. P. Cátedra y D. C. Carr, London, Departemt of Hispanic Studies-Queen Mary and Westfield Collage, 2001.

La obra de Alfonso de Cartagena cuenta con abundantes ediciones de las que destacamos las siguientes por ser ejemplos descados de su género y por la solvencia de sus estudios:

- *Humanismo y teoría de la traducción en España e Italia en la primera mitad del siglo XV. Edición y estudio de la "Controversia Alphonsiana" (Alfonso de Cartagena vs L. Bruni y P. Candido Decembrio)*, eds. T. González Rolán, A. Moreno Hernández y P. Saquero, Madrid, Ediciones Clásicas, 2000.

- *Doctrinal de los cavalleros*, ed. José María Viña Liste, Santiago de Compostela, Publicacións da Universidade, 1995.
- *Tratados militares*, ed. Noel Fallows, Madrid, Ministerio de Defensa, 2006. Edita el *Doctrinal de caballeros*, el *Tratado de la guerra* y los *Dichos de Quinto Curcio.*
- Mar Campos Souto, *Memorial de virtudes de Alfonso de Cartagena*, Ayuntamiento de Burgos, 2004.
- S. González-Quevedo Alonso, *El "Oracional" de Alonso de Cartagena: edición crítica (comparación del Manuscrito 160 de Santander y el incunable de Murcia)*, Valencia-Chapel Hill, Albatros, 1983.
- A. Gómez Moreno, "La *Qüestión* del Marqués de Santillana a don Alfonso de Cartagena", *El Crotalón* 2 (1985), pp. 335-365.
- Mª V. Echevarría Gaztelumendi, *Edición crítica del discurso de Alfonso de Cartagena" Propositio super altercatione praeminentia desium Inter. Oratores regne Castellae et Angliae in Concilio Basilense": versiones en latín y castellano*, Madrid, Universidad Complutense, 1992.
- *Alonso de Cartagena. Libros de Tulio: De senectute. De los oficios*, ed. M. Morrás, Universidad de Alcalá de Henares, 1996.
- *La rethórica de Tulio M. Cicerón,* ed. R. Mascagna, Nápoles, Liguori, 1969.
- *Título de la amistança. Traducción de Alonso de Cartagena sobre la Tabulatio et expositio senecae de Luca Mannelli*, ed. Georgina Olivetto, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2011.

De Alfonso Martínez de Toledo nos interésa su *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, obra fundamental en la ética del amor cortesano de la que contamos con dos ediciones de interés crítico y pedagógico:

- ed. J. González Muela [y M. Penna], Madrid, Castalia, 1970.
- ed. M. Gerli, Madrid, Cátedra, 1979.

De la ingente obra de Alfonso Fernández de Madrigal, el Tostado, nos interesan las ediciones de sus principales aportaciones a la literatura castellana:

- *Del Tostado sobre el amor*, ed. P. Cátedra, Barcelona, Stelle dell'Orsa, 1987. Edita el *Breviloquio de amor y de amitiçia y el Tratado de cómo al hombre es necesaria amar*, atribuido al Tostado.
- *Las* Ç*inco figuratas paradoxas,* ed. C. Parrilla, Universidad de Alcalá de Henares, 1998.

– *Las Diez qüestiones vulgares:* en *Sobre los dioses de los gentiles*, ed. P. Saquero Suárez-Somonte y T. González Rolán, Madrid, Ediciones Clásicas, 1995, se recogen las ocho cuestiones de contenido mitológico.

Diego de Valera, ejemplo de letrado cortesano al servicio de la ideología nobiliaria y la política de los Reyes Católicos, ha sido escasamente editado, destacamos aquellas ediciones más accesibles:

– *Doctrinal de Príncipes,* ed. S. Monti, Verona, Univ. degli Studi, 1982.
– *Crónica de los Reyes Católicos,* ed. J. de Mata Carriazo, Madrid, Anejos RFE, 1927.
– *Memorial de diversas hazañas,* ed. J. de M. Carriazo, Madrid, Espasa Calpe, 1941.
– *Defensa de virtuosas mujeres*, ed. Federica Accorsi, Pisa, Edizioni ETS, 2009.

TEMA VII
EL TEATRO MEDIEVAL

1. EL TEATRO MEDIEVAL CASTELLANO

1.1. Orígenes del teatro medieval

A. El concepto del teatro en la Edad Media

La gran tradición teatral grecolatina fue desapareciendo al final de la etapa imperial de tal manera que en la Edad Media se había perdido el concepto del teatro clásico. Ya al final del mundo clásico los géneros teatrales (tragedias y comedias) habían sido desplazados por las actividad de mimos e histriones. Las condenas del teatro y de todo tipo de espectáculos por parte de la Iglesia favoreció también este olvido de la tradición teatral. San Isidoro en sus *Etimologías* entiende el teatro romano como la lectura en público de la obra por parte de un actor. Esta concepción del teatro como texto dialogado y leído va a mantenerse a lo largo de toda la Edad Media en la transmisión de la comedia terenciana y en toda la tradición de comedias mediolatinas que la conforman. Destaca en esta producción la dramaturgia de la moja Hrosvitha de Gandersheim (c. 935-c. 1002) quien escribe un conjunto de comedias terencianas de contenido moralizante. Tras ella en los siglos XII y XIII se desarrolla un conjunto de comedias de fondo terenciano pero muy influido por Ovidio, por lo que también se conocen como obras ovidianas, que suele acogerse al marbete de comedias elegiacas, algunas de ellas falsamente atribuidas al mismo Ovidio. De este fondo, en Italia surgirá a finales del siglo XIV la comedia humanística que se desarrollará en el XV. En todos estos casos las obras son diálogos escritos con el fin de ser leídos, no representados, siguiendo con ello el concepto que del teatro clásico tenía la Edad Media desde San Isidoro.

Cabe preguntarnos por el concepto de teatro, entendido como espectáculo representado, que se tenía en la Edad Media, ya que, como vemos, difiere de la práctica escénica grecolatina anterior. Para responder a esta pregunta es imprescindible hacer una precisión metodológica preliminar, ya que hemos de ajustar el concepto

de teatralidad que solemos utilizar en el estudio de la dramaturgia moderna y contemporánea. A lo largo de toda la Edad Media la realidad teatral está muy alejada del texto como elemento básico y estructurador del espectáculo dramático. Es precisamente el elemento espectacular (los elementos representacionales sin apenas soporte textual) el que va configurando un lenguaje dramático al que progresivamente va incorporándose un armazón textual cada vez más complejo y artístico. En este sentido y en línea con la mayor parte de la crítica actual, hacemos nuestro el acercamiento metodológico propuesto por Miguel Ángel Pérez Priego por el que, para

> el estudio del teatro medieval, habrá que partir de un concepto amplio de teatralidad, concepto que abarque tanto los puros textos dramáticos como los distintos espectáculos y ceremonias que son portadores de un cierto índice de teatralidad y de los cuales tenemos noticia a través de documentación diversa.[70]

Es este capítulo vamos a atender aquellos espectáculos que presenten signos de teatralidad. Para ello la crítica suele exigir cinco rasgos para considerar que un espectáculo es plenamente teatral: 1) diálogo dramático, 2) personajes caracterizados, 3) ejecución en un espacio concreto, 4) acotaciones y 5) acción e intriga. En nuestra explicación reservamos el concepto de teatral a las manifestaciones que presentan los cinco rasgos señalados por los estudios anteriores. Cuando presenten la mayoría de ellos, con muy escasa presencia textual o sin ella, los denominaremos parateatrales.

Por último, las manifestaciones plenamente teatrales que conservamos de la Edad Media tienen unas características específicas que han sido determinadas por Miguel Ángel Pérez Priego en los siguientes términos:

> [1] En primer lugar, hay que tener en cuenta que nos hallamos ante unas obras que no poseen una realización textual propia y que tampoco era habitual recoger por escrito (ni las crónicas ni los documentos eclesiásticos, que, como hemos visto, abundan en noticias, sienten la necesidad de transcribir los textos). Las que nos han llegado lo han hecho mayoritariamente a través de la vía más común de transmisión literaria en la época: el cancionero poético.
>
> [..]
>
> [2] Una segunda consideración es que nos hallamos ante un teatro que oscila descompensadamente entre la palabra y el gesto. Nuestro teatro[…] es casi puro gesto, como ocurre en el momo, o es casi sola palabra, como en los autos, diálogos

70 Cita del "Prólogo" a su edición de *Teatro medieval.2. Castilla*, Barcelona, Crítica, 1997, p. 9.

y églogas. Pero lo que falta siempre es acción, trama argumental. Se trata, en cambio, de un teatro muy estático, que se resuelve en gesto y alarde visual, cuando no en largos parlamentos didácticos y piadosos o en densas confrontaciones dialécticas en la tradición de los viejos debates medievales.

[3] Por último, […]como bien ha advertido Charlotte Stern, están más cerca del acto ritual, que tiene una finalidad más inmediatamente práctica y en el que toma parte toda la colectividad. En nuestras obras, en efecto, la representación brota de la propia fiesta y celebración sin solución de continuidad: después de la misa o de los oficios, en el caso de los autos; o tras el torneo y la cena, en los espectáculos cortesanos. Se produce igualmente en el mismo recinto de la fiesta (el templo, la capilla del convento o la sala de palacio), y es ejecutada por los propios celebrantes y participantes (los clérigos, las religiosas o los personajes de la corte), de manera que, aunque solo sean unos cuantos quienes la interpreten, todos los espectadores se sienten identificados emocionalmene con los actores y se tienen por partícipes de ella. En las iglesias, la representación tendrá fundamentalmente una finalidad celebrativa y devota: la evocación piadosa de los misterios de la religión. En la corte, apuntará, sobre todo, a la exaltación de la sociedad cortesana y feudal, subrayando las relaciones de dependencia y la armonía social del grupo, y alabando las virtudes y empresas del señor. (Pérez Priego 1989b: 160, 162-163)

B. Origen litúrgico y poligénesis del teatro medieval

Hasta hace muy poco era generalmente admitido el origen litúrgico del teatro medieval. A lo largo de siglos la liturgia católica fue desarrollando un conjunto de ritos y celebraciones en los que la palabra y los actos tenían un claro significado simbólico y conmemorativo que progresivamente iba alejándose del pueblo fiel por la barrera lingüística del latín como lengua de culto. Ello hacía que los actos y gestos ganasen en significación frente a las palabras que quedaban cada vez más lejanas de un pueblo que hablaba en lenguas vulgares distanciadas del latín de los clérigos. Por ello no es de extrañar que la actividad evangelizadora insistiese en romper esa separación intentando acercar al pueblo a la celebración litúrgica. De esta manera, se insistió en la necesidad de la predicación en vulgar desde sínodos y concilios. Pero también se utilizó el lenguaje visual para evangelizar. Es conocida la labor didáctica del arte románico en sus esculturas y pinturas. Pero no se limitó a ello la Iglesia. Dentro de la liturgia se fue abriendo a partir del siglo IX un ámbito espectacular que fue fuente de una intensa teatralidad.

Dentro de esta espectacularidad litúrgica surgieron unos espectáculos o dramatizaciones que podemos considerar paralitúrgicos, esto es, vinculados a la liturgia sin

llegar a ser elementos propios del culto. Estas actividades espectaculares presentan los siguientes requisitos:

1. Se incardinan en la liturgia, esto es, se realizan dentro de la celebración ritual, pero de forma parentética, deteniéndola en su desarrollo. Por ejemplo, en el acto litúrgico de las lecturas de vísperas se interrumpe la lectura para la salida procesional de unos seises vestidos de pastores que realizan un baile con música y texto propio, tras lo cual continúan las lecturas propias de la celebración, tal y como ocurre en el *Bien vengades* toledano.
2. La dramatización paralitúrgica tiene un carácter ceremonial. Está reglada y ha de repetirse dentro de la fiesta religiosa correspondiente. Se realiza en el templo y con ropas inicialmente ceremoniales (eclesiásticas: albas, dalmáticas, capas, etc.). De hecho, gran parte de la documentación existente proviene de las consuetas (conjunto de normas escritas que regulan las celebraciones litúrgicas) de los templos en los que se representaban estas actividades paradramáticas.
3. Tiene un texto tradicional o de base litúrgica, generalmente breve y en muchas ocasiones sin soporte escrito (salvo el texto tomado de la liturgia). Por ello no quedan casi textos de estas representaciones y en las consuetas que los trasmiten, cuando el texto es litúrgico, se incluye solo el verso inicial pues el resto es suficientemente conocido y memorizado por los clérigos o músicos que han de representarlo.
4. Tiene una elocución musical, pues, al incorporarse dentro de una liturgia solemne, utiliza el lenguaje propio de la solemnidad litúrgica latina que es la música. Por ello, en ocasiones se indica la diferencia entre leído (cantando en el sentido litúrgico) y rezado (recitado sin música en su sentido litúrgico).

Estas manifestaciones paralitúrgicas configurarán unas manifestaciones iniciales, los tropos, que derivaran en una tradición de representación sacra, los dramas latinos. De esta base, que tiende a anquilosarse a partir del siglo XIII, se va a ir desarrollando un proceso de incremento de la espectacularidad de la teatralidad paralitúrgica y de progresiva independencia del marco ceremonial del que va a nacer el teatro sacro en lengua vulgar. En este proceso no hay una derivación tan directa e inmediata como en su día estableció la tesis monogenista y evolucionista de Edmund K. Chambers y Karl Young. Por el contrario, en él confluyen, de manera poligenésica distintas fuentes de teatralidad del medievo. Así lo expresa Eva Castro:

> En general, hoy se opera con una nueva premisa, que consiste en descartar la idea de que el drama litúrgico fue el elemento nuclear de las manifestaciones teatrales de la Edad Media, y asumir su reconocimiento como una expresión más de la teatralidad de aquella época, en la que coexistieron tradiciones heterogéneas de orígenes diferentes (como la litúrgica, la religiosa del drama, la popular de los Mummers [mimos], la folclórica de las fiestas estacionales y combates rituales, la culta y clasicista de Rosvita y la comedia del siglo XII); esto no significa que no hubiera influjos recíprocos que contribuyeron al mutuo enriquecimiento de cada una de estas expresiones. (Castro Caridad 1996:20)

A este respecto ha de tenerse en cuenta que la sociedad medieval, tal como indica Julio González Montañés, es una sociedad profundamente teatralizada:[71]

> Para algunos autores, como Luigi Allegri, el teatro medieval no existe, ya que este tipo de manifestaciones no son teatro sino ceremonia y espectáculo. La Edad Media careció de Teatro, con mayúscula, pero a cambio procedió a teatralizar los principales acontecimientos de la vida: La liturgia, la muerte, las entradas de personajes reales en las ciudades, los torneos, las fiestas... se rodean de un complejo aparato espectacular integrado frecuentemente por recursos escenográficos que hoy consideramos teatrales, incluyendo diálogos, acción, etc.
>
> El mundo medieval, y aún el del Renacimiento, concibe las relaciones sociales como un espectáculo y la teatralidad lo invade todo. Los funerales, por ejemplo, eran un auténtico espectáculo público con sus coros de plañideras, procesiones de cirios y cortejos de deudos y criados; en ellos más de una vez fue sustituido el difunto por una persona viva, que representaba diferentes momentos de su vida e incluso ocupaba su lugar en el sepulcro.
>
> La liturgia, ilustra de forma ejemplar esta tendencia: espectacular en sus más ínfimos detalles, significa las verdades de la fe mediante un juego complejo que estimula las percepciones auditivas (música, cánticos, lectura) y visuales (edificio, vestidos, gestos, baile), lo mismo que táctiles (beso de reliquias y santos etc.) y olorosas (incienso, flores, etc.). También la ceremonia feudal del homenaje constituye una escenificación que podríamos calificar de teatral, al igual que los Juicios de Dios, o los Banquetes reales y nobiliarios. Allegri habla de una "teatralidad difusa", concepto equivalente a la "teatralidad generalizada" de Paul Zumthor o a la "teatralidad segunda" de Manuel Sito Alba.

---

71 "Concepto de teatro en la Edad Media y la Moderna", en su portal *Teatro y espectáculos públicos en Galicia. De los orígenes a 1750*: http://www.teatroengalicia.es/concepto.htm

Teniendo en cuenta este múltiple marco de fuentes de teatralidad en la vida medieval, ha de señalarse que en él hay diversos ejes que aglutinan en torno a sí la progresiva textualización del espectáculo para convertirlo en literatura dramática y no solo en mera espectacularidad parateatral. En Castilla podemos señalar el siguiente proceso:

- Dos ejes serán las principales fuentes de teatralidad en la Edad Media castellana: la liturgia (oficios litúrgicos, procesiones, aparatos escénicos, etc.) y los fastos cortesanos (recibimiento de reyes, fiestas en la corte, justas y torneos, bodas, funerales, etc.).
- De estos dos ejes, el principal es el eje paralitúrgico, porque va a generar unos modelos de representación que posteriormente serán imitados por las manifestaciones cortesanas del teatro profano medieval (estructura dramática, lenguaje teatral, personajes, vestuario, aparatos escénicos, etc.).
- No obstante, el teatro paralitúrgico, conforme va estableciendo el modelo de teatralidad que asumirá el teatro cortesano con Juan del Encina, sufre la presión de la espectacularidad popular (que no genera unas formas teatrales propias más allá de las propias del folclore: danzas, carnaval, etc.) con lo que va alterando su función paralitúrgica inicial y va introduciendo en su desarrollo elementos ajenos a la liturgia de la que partía y alterando su carácter rememorativo (como canciones deshonestas, episodios humorísticos, etc.).
- Sobre el modelo desarrollado por el teatro paralitúrgico el teatro cortesano añadirá las tradiciones propias de su espectacularidad (momos, alegorías, atrezzo, aparatos espectaculares, etc.) desarrollando una fórmula teatral más claramente dramática que la del teatro paralitúrgico, al tiempo que será capaz de atender a una temática religiosa inicial que alternará con la profana.

C. Los tropos

El ejemplo típico de esta actividad parateatral y paralitúrgica que va a dirigir la espectacularidad teatral hacia la dramatización literaria lo encontramos en su inicio litúrgico: los tropos. Es esta una técnica musical que en el canto gregoriano añadía palabras en los melismas de un canto litúrgico. Se inició en la Abadía de San Gall (Suiza) en el siglo IX.

El más antiguo es el *Quem Quaeritis* cuyo texto es muy breve. Los ángeles que custodian la tumba de Cristo Resucitado interrogan a las mujeres que van a ungir al Señor (tradicionalmente las Tres Marías: María, la madre de Jesús; María Magdalena

y María, la hermana de Lázaro). Las mujeres responden y los ángeles les anuncian la resurrección y les ordenan anunciarla. Este es su texto básico en la versión más antigua de las conservadas en la Península, recogida en un tropario de Vic del siglo XI:[72]

– Quem quaeritis in sepulchro, cristicole?
– Ihesum Nazarenum crucifixum, o celicole.
– Non est hic; surrexit, sicut predixerat. Ite, nunciate quia surrexit dicentes: Resurrex.

El desarrollo de este pasaje se cerraba con un coro de aleluyas.

Si el texto es breve, su representación paralitúrgica tenía un progresivo esplendor. Un texto del siglo X (entre 965 y 975), la *Regularis Concordia* del dominico inglés San Ethelwold, describe así la espectacularidad que adquiere la representación paralitúrgica del escueto texto:[73]

> 50. En el día santo de Pascua las siete horas canónicas deben celebrarse por los monjes de la Iglesia de Dios siguiendo los cánones, por respeto a la autoridad del bienaventurado Gregorio, Papa de la Sede Apostólica, según se establece en su Antiphonario. En esa misma noche; antes de las campanas de maitines, los sacristanes quitarán la Cruz y la pondrán en su lugar apropiado. Al inicio de Maitines, cuando se comienza la alabanza de Dios en la iglesia, el abad o uno de los sacerdotes diga una vez Domine labia mea aperies, después, Deus in audiutorium meum intende con Gloria. Omitiendo el salmo Domine quid multiplicandi sunt, el cantor comenzará el Invitatorio; seguido de tres antífonas y tres salmos; y cuando éstos hayan terminado se dirá el verso adecuado; y luego tres lecciones con las respuestas adecuadas.
>
> 51. Mientras que la tercera lección se está leyendo, cuatro monjes se ponen las ropas sagradas. Uno, vestido de alba, entra, como si fuese para otro propósito, deberá entrar y salir sigilosamente al lugar del "sepulcro" y sentarse allí en silencio, sosteniendo una palma en su mano. Luego, mientras se canta el tercer responso, los otros tres hermanos, con vestidos con dalmáticas y con incensiarios en las manos, entrarán a su vez e irán al lugar del 'sepulcro' paso a paso, como si buscaran algo, porque todo esto se hace a imitación del ángel sentado sobre la tumba y de las mujeres que vienen con perfumes para ungir el cuerpo de Jesús. Cuando el que está sentado vea acercarse a los que parecen andar buscando algo,

72 Tomado de la antología de E. Castro, *Teatro medieval. 1. El drama litúrgico*, Barcelona, Crítica, 1997, p. 80.
73 El texto lo editó K. Young, *The Drama*, o. c., I, 249 y ss. La traducción que incluimos está tomada de Grande Quejigo (2015: 168-169)

comenzará a cantar suave y dulcemente Quem quaeritis [in sepulchro, O Christicolae]? Tan pronto como se haya cantado, los tres, al unísono, responden: Ihesum Nazarenum. Él responde: Non est hic. Surrexit sicut praedixerat. Ite, nuntiate quia surrexit a mortius. A este mandato, los tres se vuelven al coro diciendo: Alleluia. Resurrexit Dominus. Cuando esto se ha cantado, el que está sentado, como si llamara de nuevo, dice la antífona: Venite et videtelocum. Y luego, levantándose y apartando el velo, deberá mostrarles el lugar vacío de la Cruz con sólo el lienzo con la que había sido envuelta. Al ver esto los tres dejarán los incensiarios con los que incensiaban en el mismo sepulcro y, tomando el lienzo para mostrarlo al clero como muestra de que el Señor ha resucitado y ya no está envuelto en él, cantan esta antífona: Surresit Dominus de sepulcro, y pondrán el lienzo sobre el altar.

52: Terminada la antífona anterior, regocijándose en el triunfo de nuestro Rey que había vencido a la muerte y fue resucitado, se comienza el himno Te Deum laudamus y a una repican todas las campanas.

La oscuridad del latín litúrgico se hace transparente en la plástica representación de la escena. En ella la rigidez de los actos litúrgicos deja paso a la cotidianidad de gestos y acciones que intentan reproducir la realidad del espectador que asiste en primera persona al anuncio de la resurrección del Señor.

D. Ciclos del teatro religioso medieval

Con el correr de los siglos, a lo largo de la Edad Media, el teatro paralitúrgico occidental pasará del latín a las lenguas romances y se extenderá de la liturgia de la Resurrección a otras importantes festividades. Se irán configurando así los distintos ciclos del teatro medieval.

El primero de ellos es el ciclo de Resurrección que se inicia con la representación de la *Visitatio Sepulchri* sobre el esquema del *Quem queritis?* (s. X). Posteriormente, con el motivo evangélico de la aparición a los discípulos de Emaús, se generó el *Officium Peregrinorum* (s. XII).

El ciclo de Navidad nace tempranamente aplicando al anuncio del nacimiento de Jesús que los ángeles hacen a los pastores el esquema del *Quem queritis?* De esta forma surge el *Officium Pastorum* (s. XI). Posteriormente la adoración de los Reyes Magos da pie al *Ordo Stellae* (s. XII). Un sermón de pseudo-Agustín desarrolla un desfile de sibilas y profetas anunciando el nacimiento de Cristo en el *Ordo Prophetarum* (s. XIII). De este desfile se degajará el *Canto de la Sibila* (s. XIII) en el que una sibilia anuncia con su canto profético el nacimiento de Cristo y el fin del mundo.

El ciclo de la Pasión incluye lamentos líricos protagonizados por María que narran lo acontecido en el Calvario, como el *Planctus Mariae* (s. XII), y representaciones de la pasión y muerte de Jesús en la *Passio Christi* (s. XII).

Las representaciones hagiográficas están vinculadas a la festividad de los santos y versan sobre su vida y milagros. Destacan las dedicadas a la Virgen María y entre ellas las asuncionista (d. XII) que representan su dormición y ascensión al cielo acompañada de los apóstoles como testigos. Este teatro asuncionista tienen una importante presencia en Cataluña en el siglo XV.

El ciclo del Corpus Christi nace tardíamente, pues la festividad fue establecida por el papa Urbano IV en 1264. La fiesta será muy celebrada a partir del siglo XIV y gozará de gran espectacularidad y tradición teatral en Toledo desde el siglo XV. En este ciclo, que no se corresponde con una temática previamente fijada por la Biblia o por la historia, como en los casos anteriores en los que se representan episodios de la vida de Jesús o de algún santo, la temática será muy libre, siempre que sea religiosa. En este sentido la temática hagiográfica tendrá una importante presencia y dentro de ella el pecado de Adán será abundantemente dramatizado.

1.2. La existencia del teatro medieval en Castilla

A. Polémica sobre el teatro medieval castellano

El teatro medieval tiene una considerable riqueza textual en Europa. Destaca el teatro francés en el que contamos con dramas litúrgicos como el *Sponsus* (s. XII) en latín y provenzal. En lengua romance contamos con dramas religiosos ya en el siglo XII como son el J*uego de Adán (1150-60)* de Jean Bodel de Arrás y el *Juego de san Nicolás* (1194-1202). Pronto el teatro genera diversos géneros como los miracles que escenifican milagros marianos, tal como hace Rutebeuf con el *Milagro de Teófilo (1260)* o los anónimos *Milagros de Nuestra Señora por personajes (XIV)*. Más conocidos son los misterios, que son representaciones de historia sagrada y hagiografías, como la *Passion d'Autun* (1300) o la *Passion d'Arras.* El desarrollo espectacular de este teatro es tal que sus representaciones se alargan durante varios días, como ocurre con los *Misterios de la Pasión* de Arnoul Greban que se representaban durante cuatro días o los de Jean Michel que duraban diez. Las moralidades eran representaciones alegóricas entre las que destacan la *Danza macabra, El bien aconsejado y el mal aconsejado* (1439), *El hombre justo y el mundano* o *El hombre pecador*. De forma paralela al teatro religioso desde el siglo XIII se desarrollan farsas profanas como la de Rutebeuf, *El mozo y el*

ciego (1266-82), la de Adam le Bossu, *Juego de la glorieta* (1277) o el *Juego de Robin y Marion* (1285-89). En el siglo XV destaca la *Farsa de Maitre Pierre Pathelin* (1464).

También es rica la tradición teatral del medievo italiano. Desde el siglo XII se documentan espectáculos juglarescos (*Ritmi).* En el siglo XIII las cofradías italianas de disciplinantes y flagelantes fundadas en 1260 desarrollan las laudes dramáticas en las que destaca el *Pianto della Madonna* de Jacopone da Todi (1230-1306). Los dramas lauristas de Orvieto desarrollan su espectacularidad con la danza y la polifonía. De estas laudas surgirán las representaciones religiosas del XV. En Inglaterra se cuenta, al igual que en Francia, con misterios (*Mysteries*) y "milagros" (*Miracles*), como *El arca de Noé o La creación*, y con moralidades (*Moralities* o *Morality plays*), como las obras del siglo XV *The Pride of Life* (alegoría de la Muerte), *The Castle of Perseverance* (El castillo de Perseverancia,) o *Everyman* (Todo hombre). En Alemania hay *Passionspiel* (pasiones), *Weihnachtpiel* (o Juego de Navidad) y *Osterspiel* (o Juego de Pascua, en Viena).

En España, el teatro medieval catalán presenta una rica documentación del teatro paralitúrgico y una pervivencia notable de este teatro en el folclore actual. Se documentan abundantes dramas litúrgicos latinos en Vic, Gerona y Mallorca. Textos en catalán se conservan de varios ciclos. El ciclo Pascual conserva la *Passió del Senyor* (s. XIV) y pervive en las tradicionales pasiones de Olesa o Esparraguera y en la *Dansa de la mort* de Verges. Del ciclo de Navidad perviven los tradicionales *pastorets*, las representaciones mallorquinas del rey Herodes y el *Cant de la sibil.la (s. XIII)*. En el teatro hagiográfico, está documentado el ciclo veterotestamentario en *consuetes* mallorquinas del XVI; y del ciclo mariano contamos con la *Representació de l'Assumpsió* de Tarragona (1388, Valencia en 1425) y con el *Misteri d'Elx (s XV)*, reconocido como patrimonio de la humanidad por la Unesco. El ciclo del Corpus se documenta en *entremesos y roques* en la procesión (Patum de Berga, 1454), en danzas mallorquinas de *cossiers* y en el *Misteri d'Adam i Eva* (Valencia, XV). El teatro profano es rico en manifestaciones parateatrales (momos, entremès i farsa, danzas, recepciones reales) pero solo conserva escasos textos en cancioneros del XVI.

En este marco documental y textual el teatro castellano ofrece un serio problema crítico: su escasez. Tenemos escaso teatro litúrgico en latín. En cuanto a textos literarios tenemos un temprano testimonio del siglo XII, el *Auto de los Reyes Magos*, y no volvemos a encontrar textos hasta la segunda mitad del siglo XV. Hay una aparente falta de teatro profano hasta finales del XV. ¿Cómo explicar críticamente esta situación irregular con respecto al resto de Europa?

La respuesta crítica suscitó una polémica sobre la existencia del teatro medieval castellano en la que se defendieron dos tesis opuestas. Humberto López Morales defendió la inexistencia de teatro en Castilla hasta Juan del Encina. Basaba su argumentación en la falta de dramas litúrgicos latinos, en que la documentación existente (la Partida alfonsí y las referencias sinodales siguientes) se basa en la repetición y traducción de cánones del Concilio de Letrán, y en que los textos del XV anteriores a Juan del Encina tienen poca consistencia dramática. Por el contrario, Fernando Lázaro Carreter señalaba, siguiendo las tesis de Richard B. Donovan, que en Castilla había escasos dramas latinos porque estos se vinculan a la liturgia romana y en Castilla hasta bien entrado el siglo XII se celebraba la liturgia hispano-mozárabe; por ello, cuando el drama litúrgico ya ha evolucionado en Europa a la lengua vulgar y se implanta en Castilla la liturgia romana, los dramas paralitúrgicos a ella vinculados se adoptarían directamente en castellano (como prueba el *Auto de los Reyes Magos* del siglo XII). Este teatro sería de naturaleza folclórica, consetudinario y rememorativo de las representaciones que celebraban la fiesta litúrgica en la que se incardinan; por ello el texto tendría poco valor y se conservaría en la memoria tradicional, lo que explica la falta de textos.

Hoy en día la polémica parece zanjada desde el estudio de la cada vez más amplia documentación existente, en especial en el ámbito eclesiástico. Concilios, sínodos, consuetas, libros de cuentas, y otros documentos muestran, desde la preocupación pastoral y la actividad litúrgica, que la espectacularidad va en aumento a lo largo de los siglos y que evoluciona de las manifestaciones paralitúrgicas documentadas a los textos conservados. Por ello, hoy ya no se mantiene la polémica sobre la existencia de teatro medieval en Castilla, aunque se atiende a su peculiar idiosincrasia por falta de textos.

B. Etapas evolutivas del teatro medieval castellano

Desde las fuentes documentales, y atendiendo a los textos que conservamos, cabe trazar una esquemática línea evolutiva en el teatro medieval castellano que tendría tres momentos de una cronología muy diferente. En primer lugar contamos con una larga etapa de representación tradicional que abarca del siglo XII a la primera mitad del siglo XV. En ella contamos con escasa documentación ya que no hay conciencia expresa de la realidad teatral. Las manifestaciones teatrales se vinculan a la ceremonia en la que se incardinan y es esta la importante. Por ello los textos son tradicionales y secundarios: lo destacable es realizar la celebración litúrgica o cívica en la que se enmarcan. Tenemos el testimonio textual aislado del *Auto de los Reyes Magos* al comienzo del

periodo, quizás por su carácter iniciador que importa una manifestación paralitúrgica vinculada al cambio litúrgico del siglo XII (del rito hispano-mozárabe al romano). En esta etapa la documentación muestra un progresivo desarrollo espectacular de la parateatralidad litúrgica (espectáculos sin texto) y de la teatralidad paralitúrgica (representaciones teatrales de las que no se conserva el texto). Paralelamente, sobre todo a partir del siglo XIV se desarrolla el espectáculo cívico-profano que genera una parateatralidad específicamente cortesana: el momo o baile alegórico.

La segunda etapa se da en la segunda mitad del siglo XV en la que se produce una recreación culta de la teatralidad paralitúrgica tradicional que viene representándose desde el siglo XII. Esta recreación se da por diversos motivos prácticos vinculados a la vida religiosa de la época. La nueva espiritualidad franciscana de la vida conventual generará un teatro de convento para el que se pedirá a Gómez Manrique que realice diversas obras. Alonso del Campo, en la sede de Toledo, tendrá que renovar las tradicionales representaciones de la catedral. Estas intervenciones cultas dejan testimonio textual y con ellas tenemos los textos teatrales del XV de naturaleza paralitúrgica.

La tercera etapa tiene a Juan del Encina (1492-1517) como protagonista, ya que a partir de la Navidad de 1492 desarrolla una fórmula teatral, la égoga dramática, que formaliza el teatro cortesano. En ella, partiendo del modelo vigente en el teatro paralitúrgico navideño, configura unas convenciones teatrales en las que van a confluir las tradiciones del teatro tradicional paralitúrgico, especialmente el teatro navideño, y las formas de espectacularidad cortesana, en especial los momos. La fórmula de Encina será utilizada, con mayor o menor fidelidad, por los dramaturgos de la Generación de los Reyes Católicos.

Esta evolución, cabe sintetizarla en el siguiente esquema:

- Representación tradicional: del XII a la primera mitad del XV.
  - *Auto de los Reyes Magos* y documentación teatral.
  - Desarrollo espectacular del teatro paralitúrgico.
  - Desarrollo del espectáculo cívico-profano: momos.
- Recreación culta de la segunda mitad del XV:
  - Teatro de convento. Gómez Manrique.
  - Alonso del Campo.
- Formalización cortesana de Juan del Encina (1492-1517)
  - Églogas de Encina.
  - Generación de los Reyes Católicos.

1.3. El teatro medieval en Castilla hasta mediados del siglo XV.

A. Dramas litúrgicos en latín y paraliturgia escénica

Desde el siglo XIX la denominación de drama litúrgico se aplica a un tipo particular de ceremonia religiosa que se desarrolló únicamente dentro del rito romano que comportaba una representación insertada en la liturgia. Esta ceremonia se desarrolló generalmente al final del oficio de maitines de las festividades litúrgicas más importantes. Hemos analizado anteriormente la forma más reducida del drama litúrgico que es el tropo, con el ejemplo del *Quem quaeritis?.*

En Castilla y Aragón el estudio de la documentación señala la escasez de tropos. Hay constancia de una discreta existencia de la *Visitatio Sepulchri* (Silos, Compostela, Huesca y Granada), del *Officium Pastorum* (Huesca, Zaragoza, Compostela, Toledo) y del *Canto de la Sibila* (León, Toledo, Compostela).

Frente a esta escasez de representaciones con textos, tenemos una mayor documentación de tradiciones parateatrales, sobre todo vinculadas a la liturgia de la pasión. Miguel Ángel Pérez Priego nos las resume:[74]

> En los días de Semana Santa y junto a esas "representaçiones de la pasión", tenía también lugar en las iglesias castellanas diversas ceremonias litúrgicas que podríamos calificar de parateatrales. Tal era, por ejemplo,la procesión del pendón, en la que, a lo largo de las naves del templo y acompañando el canto del *Vexilla regis*, se exibía el estandarte con la cruz y las cinco llagas, o las ceremonias, extendidas por toda Europa, de la *Depositio* y la *Elevatio Crucis*, el Viernes Santo y el Domingo de Pascua, con que se rememoraba asimismo el entierro y la resurrección de Cristo.

Estas ceremonias, abiertas a cierta simbología teatral, no se apoyan en texto alguno. Tanto la *Depositio* como la *Elevatio* se documentan en Europa a partir del siglo X. Provienen de la *Adoratio Crucis* que se celebraba el Viernes Santo en Jerusalén desde el siglo IV, celebración que se extendió a Europa en el siglo VIII. La *Depositio* consistía en la colocación de una cruz en un sepulcro en representación de la muerte de Cristo. En la *Elevatio*, que se celebraba el domingo de Pascua, la cruz se levantaba simbolizando la resurrección del Señor. Estas manifestaciones parateatrales de la liturgia se van a mantener vivas a lo largo de toda la Edad Media y van

74 "Prólogo" a su edición de *Teatro medieval.2. Castilla*, Barcelona, Crítica, 1997, pp. 14-15.

a convivir con otras manifestaciones más plenamente teatrales. Así mismo, van a ir ganando en realismo y espectacularidad permaneciendo vivas en el folclore como es el caso del Cristo articulado de Robledillo de Gata.

De lo visto cabe deducir que en Castilla y Aragón no parecen haber triunfado las formas teatrales de la liturgia romana (los tropos y dramas litúrgicos), aunque se conocían, frente a los elementos parateatrales de la liturgia que, al menos en Semana Santa, tuvieron un amplio desarrollo. La razón aducida para esta escasez del drama litúrgico es la pervivencia en Castilla de la liturgia hispano-mozárabe hasta finales de siglo XII. Cuando la nueva liturgia romana se extiende por decisión papal e influencia cluniacense durante el siglo XII los dramas litúrgicos comenzaban a declinar porque eran sustituidos por nuevos dramas paralitúrgicos en lengua vulgar.

B. Desarrollo del drama paralitúrgico romance

La primera manifestación que tenemos de teatro romance en Castilla es un texto literario: el *Auto de los Reyes Magos*. Su presencia en nuestra historia literaria es una auténtica incógnita. Es un texto con una importante madurez teatral que está aislado hasta finales del siglo XV. Cerca de trescientos años separan la primera manifestación de nuestro teatro del resto de testimonios textuales. ¿Cómo explicar esta laguna?

La temprana fecha de la obra, en la segunda mitad del siglo XII, vincula el texto a la renovación litúrgica y cultural que supuso la presencia cluniacense en la Castilla del siglo XII y explica con ello el carácter singular de la obra en la literatura castellana al vincularla a una coyuntura muy concreta de la evolución sociocultural. Así lo argumenta César Gutiérrez tras un detallado análisis paleográfico y lingüístico del texto:

> La hipótesis franca de Rafael Lapesa nos facilita la comprensión de un hecho artístico como el Auto de los Reyes Magos en su dimensión histórica. […]
>
> En lo concerniente a la Península Ibérica, las medidas pontificias estaban orientadas a terminar con las costumbres de la Iglesia visigótica. En el año 1070, el papa Alejandro II(1061-1073) inició la hostilidad pontificia hacia el rito mozárabe, aunque fue su sucesor, el inquebrantable Gregorio VII, quien llevó a término esta empresa. […]
>
> Todo esto tiene un reflejo particular en la ciudad del Tajo, ya que en un corto margen de tiempo se produce la abolición de la liturgia visigótica y se reconquista Toledo, la simbólica capital visigoda. […]

> No obstante, hay que contar con que las migraciones de poblaciones mozárabes procedentes de al-Ándalus fueron constantes, sobre todo, a partir de mediados del siglo XII, debido a la amenaza almohade. Fueron estas oleadas sucesivas las que permitieron que las costumbres mozárabes subsistiesen en Toledo hasta principios del siglo XIV. […]
>
> Los francos llegaron con la reconquista y se asentaron en los barrios que los árabes habían abandonado en su huida, es decir, en la zona comercial, enclavada entre la catedral y el castillo. Su cercanía a la catedral tiene sentido, ya que fueron ellos los encargados de su organización a partir de 1085. El códice que contiene el Auto de los Reyes Magos se guardó desde la Edad Media en la biblioteca del cabildo catedralicio de Toledo (signatura Cax-6,8), y por lo que nos muestran las investigaciones de las profesoras Rivas Palá y Torroja Menéndez junto con las lúcidas razones que aduce Lapesa podemos suponer que no solo se guardó, sino que también se escribió allí. Toda la retahíla de datos históricos que venimos desplegando no hace sino reforzar esta hipótesis. ¿Acaso los cluniacenses arribados a las orillas del Tajo no sintieron un cierto disgusto ante esos medioárabes que seguían con su liturgia? Y si fuese así, ¿qué puede significar una obra como el Auto en la segunda mitad del siglo XII? Ni más ni menos que propaganda eclesiástica. Al igual que ocurrió con la naciente epopeya castellana, tenemos de nuevo a la literatura al servicio del poder, en concreto, al servicio del Papado. Sin lugar a dudas era la mejor manera de mostrar su oposición a los mozárabes: una obra teatral representada en la catedral y ante los fieles. (Gutiérrez 2009: 51, 53)

El modelo innovador que pudo suponer el *Auto de los Reyes Magos* debió extenderse a lo largo del siglo XII a tenor de la documentación que sobre el teatro conservamos en el siglo XIII. Eso sí, formando parte de una manifestación ágrafa por ser un teatro de naturaleza tradicional en la que lo central es la ceremonia litúrgica, no la representación paralitúrgica con la que se amplifica.

En Europa el IV Concilio de Letrán prohíbe a los clérigos exhibiciones histriónicas. El Concilio de Valladolid de 1228 extiende a Castilla las disposiciones lateranenses refiriéndose a “joglares e trashechadores”. La Partida I de Alfonso X va a documentar la existencia de un teatro vernáculo con, al menos, tres ciclos establecidos. La base de esta legislación es una Decretal del papa Inocencio III recogida en las *Decretales* (1234) y sus glosadores por lo que parte de la crítica no le concede valor documental. Sin embargo, las *Partidas* tienen en su conjunto un alto valor documental sobre la vida de Castilla y en particular, en esta referencia sobre el teatro, ya que, aun basándose en las fuentes papales, se realiza una amplificación de su

contenido que muestra el conocimiento directo de la práctica escénica señalada. Este es el testimonio de Alfonso X:[75]

> Pero representaciones hi ha que pueden los clérigos facer, así como de la nascencia de nuestro señor Iesu Cristo, que demuestra cómo el ángel vino a los pastores et díxoles cómo era nacido, et otrosí de su aparecimiento cómo le venieron los tres reyes a adorar, et de la resurrección que demuestra cómo fue crucificado et resurgió al tercer día. Tales cosas como estas que mueven a los homes a facer bien et haber devoción en la fe facerlas pueden, et demás porque los homes hayan remembranza que, segunt aquello fueran fechas de verdad; mas esto deben facer apuestamiente et con grant devoción et en las cibdades grandes do hobiere arzobispos o obispos, et con su mandado dellos o de los otros que tovieren su veces, et non lo deben facer en las aldeas, nin en los lugares viles, nin por ganar dineros con ello.

Las glosas alfonsíes muestran la existencia de dos ciclos consistentes en:

– Ciclo de Navidad con representaciones del *Officium pastorum* ("de la nascencia de nuestro señor Iesu Cristo, que demuestra cómo el ángel vino a los pastores et díxoles cómo era nacido") y del *Ordo stellae* ("cómo le venieron los tres reyes a adorar").
– Ciclo de Resurreción o Pascua, con una posible *Visitatio Sepulchri* ("de la resurrección que demuestra cómo fue crucificado et resurgió al tercer día").

A estos testimonios habría que añadir el conocimiento que del *Canto de la Sibilia* tiene Alfonso X pues aparece reflejado en su *General Estoria* y su canto litúrgico sirve de soporte musical de la cantiga 422.

Junto a estas manifestaciones teatrales en el ciclo de navidad hay que tener en cuenta la documentación aportada por Jesús Menéndez Peláez sobre la tradición parateatral de la fiesta del obispillo documentada ya en 1425 gracias a un pleito sucedido en la ciudad de Burgos. Esta fiesta se solía celebrar el día de los Santos Inocentes.

Un documento zamorano de 1279 confirma la existencia de un teatro del ciclo de la Pasión al permitir utilizar una puerta de la ciudad a los clérigos que han de "fazer representaçión de Nº Sr en el día de Ramos". A él hay que añadir la tradición de las tres Marías, documentada en el Libro sinodal de Pedro de Cuellar de 1325:

---

[75] Los textos documentales sobre el teatro medieval castellano los tomamos de los Apéndices incluidos en *Teatro medieval.2. Castilla*, ed. M. A. Pérez Priego, Barcelona, Crítica, 1997.

> Otrosí, en las iglesias non se deven fazer juegos sinon si sean juegos de las fiestas, así commo de las Marías e del monumento, pero an de catar los clérigos que por tales juegos non trayan el divinal oficio.

El "juego de las Marías", a tenor de la huella textual que ofrece el *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández, pudo consitir en el canto como prosa de lo acontecido en la Pasión. El "monumento" se vincula a la liturgia de Jueves y Viernes Santos en la que se habilita un sagrario especial como símbolo de la sepultura del Señor y, por ello, se relaciona con las actividades de la *Depositio.* Posiblemente la ceremonia podría tener una continuación el domingo de Resurrección con forma de *Visitatio*. Ceremonias de la *Depositio* y de las *Marías*, ya en Viernes Santo, parecen haberse dado en la tradición teatral toledana. Así se desprende de las noticias que documentan una paraliturgia dramatizada en torno al crucifijo que venía realizándose en la catedral, al menos, desde 1418.

El Arcipreste de Talavera, en su *Corbacho* de 1438, testimonia la existencia de una Pasión toledana en boca de la mujer vanagloriosa: "Dice la fija a la madre, la muger al marido [...] Quiero ir a Los Perdones; quiero ir a Sant Françisco; quiero ir a misa a Santo Domingo; representaçión fazen de la Pasión al Carmen".

De las tradiciones vinculadas a la fiesta del Corpus disponemos de la existencia de una procesión como la referida en 1396 en las Sinodales de Salamanca que promueven la participación activa de los fieles en la "proçesión solene". Don Juan Cabeza de Vaca, obispo de Burgos, en 1412 documenta la existencia de actividades parateatrales prohibiendo que "nom se hagan danças ni bailes ni otras cosas de juglares, salvo la noche de Navidad o la fiesta de Corpus Cristi". La teatralidad de estas incorporaciones a la procesión del Corpus la testionian documentos murcianos que recogen testimonios desde 1413 sobre personajes, vestuario y juglares. Un documento murciano de 1447 llega a documentar en la procesión "los carretones del Parayso".

Entre las tradiciones parateatrales recogidas por la documentación, hay que hacer referencia a los excesos de las vigilias. Don Juan Manuel en el *Libro de los Estados* ya denuncia en el siglo XIV los excesos:[76]

> Mas en las vigilias que se agora fazen, allí se dizen cantares y se tañen estrumentos y se fablan palabras y se ponen pósturas que son todas el contrario de aquello para que las vigilias fueron ordenadas.

[76] Ed. de Carlas Alvar y Sarah Finci para *Aula Medieval* 3 (2014): http://parnaseo.uv.es/@Medieval.html

El obispo de Burgos don Juan Cabeza de Vaca insiste en 1411 y 1412 prohibiendo estas reuniones porque "fazen bailes, dizen cantares deshonestos y pasan otras dehonestidades que no son de decir" (Menéndez Peláez 1998-1999: 278).

En definitiva, la documentación existente directamente vinculada a Castilla nos muestra que desde el siglo XII en el que se introduce la liturgia romana se desarrollan representaciones paralitúrgicas y ceremonias parateatrales que consolidan un ciclo de Navidad con representaciones del *Officium pastorum,* el *Ordo Stelae* y el *Canto de la Sibilia* y tienen actividades parareatrales como la fiesta del obispillo. En el ciclo de Pasión hay documentadas la parateatralidad de las Marías, con un posible desarrollo teatral de planto, y representaciones de la pasión. Del ciclo de la resurrección solo hay referencias a representaciones de la *Visitatio*. El ciclo del Corpus desarrolla una parateatralidad en su procesión solemne y en danzas vinculadas a la festividad. Junto a ello hay documentada una parateatralidad popular en los excesos de las vigilias de celebraciones de santos y otras festividades litúrgicas en las que se hace referencia a cantos y bailes deshonestos.

C. Parateatralidad popular: los juglares

Hasta bien entrado el siglo XV no tenemos tradiciones plenamente teatrales de carácter profano. La documentación nos deja constancia de dos fuentes de tradiciones parateatrales profanas: una popular y otra cortesana. La parateatralidad popular la desarrollan los juglares, y de ella tenemos escasa presencia documental, no de su existencia, sino de las actividades parateatrales que pudieran desarrollar.

Los juglares medievales son herederos de la tradición latina de los *histriones, mimi y joculatores*. Sus espectáculos juglarescos (*ludi teatrales)* podían ser muy diversos a lo largo de la Edad Media, al igual que sus tipos. Carlos Cid Priego ha realizado una síntesis de sus diversas clases y oficios:

> Los zaharrones y zamarrones eran tipos risibles que practicaban mamarrachadas groseras. Los juglares de cuchillo hacían juegos malabares con ellos y eran también esgrimidores. Los remedadores imitaban y contahacían personajes conocidos. El trasechador (*traictador* en Aragón) hacía el truco de los cubiletes con los que ocultaba una moneda que pasaba de uno a otro con mayor rapidez que la vista de los espectadores […] Había juglares de gesta y juglares de lírica, según el carácter de sus composiciones. Los juglares de boca y de péñola (pendolista, es decir, escritor) redactaban sus propios cantares o escribían poesías para otros. Según Alfonso X, los cazurros, truhanes y bufones eran locos fingidos que hacían y decían disparates, con frecuencia malintencionados aunque tolerados. Los segreles

> eran una especie de trovador hispano anterior al provenzal, de menos categoría, pero superior al juglar corriente. En cambio, los clérigos ajuglarados, goliardos y escolares eran gentencilla de poco arte y mucha picardía. Los caballeros salvajes, exclusivos de Aragón, eran extrañas compañías de gritadores, cabalgadores y alborotadores, sobre todo bulliciosos en las grandes solemnidades. Los músicos se distinguían por sus instrumentos: violeros, cedreros (de cedra, cítola, es decir, cítara), organistas, tromperos, etc. A partir de la segunda mitad del siglo XIV los músicos y cantantes de cortes y clases altas prefirieron llamarse menestrales o ministriles. (*Apud*. Ladero Quesada 2004: 125)

Las actividades más parateatrales de este complejo mundo juglaresco las han documentado las *Partidas* alfonsíes. Así, la Partida VII en la ley 4 de su Título 6 establece:[77]

> Otrosí son enfamados los juglares et los remedadores, et los facedores de los zaharrones que públicamente antel pueblo cantan, o baylan o facen juegos por precio que les den: et esto es porque se envilecen ante todos por aquello que les dan. Mas los que tanxiesen estrumentos o cantasen por solazar a si mismos, o por facer placer a sus amigos, o dar alegría a los reyes o a los otros señores, non serien por ende enfamados..

Adviértase cómo los remedadores (que imitan a otros) y los zaharrones (que realizan gestos o dichos ridículos) muestran una actividad parateatral, además del baile que hacen todos. Esta actividad puede llegar a ser teatral en el caso de hacer "juegos por precio". Este valor teatral también se observa en las actividades de clérigos que pueden llegar a ajuglararse como condena la Partida I en la ley XXXIV de su Título VI:

> ni deben ser facedores de juegos por escarnio porque los vengan a ver las gentes como los facen, et si otros homes los fecieren non deben los clérigos hi venir porque se facen hi muchas villanías et desaposturas.

Ser hacedores de juegos. ¿Cómo serían estos juegos? Solo sabemos que tienen que suponer cierta acción dramática pues supone hacer "muchas villanías et desaposturas". Además, al volver a mencionar los juegos por escarnio en la ley XXXVI

---

[77] Texto tomado de *Obras completas* de Marcelino Menéndez y Pelayo, ed. *Biblioteca Virtual de Polígrafos de la Fundación Ignacio Larramendi*: http://www.larramendi.es/i18n/corpus/unidad.do?idCorpus=1000&posicion=1&idUnidad=100382

precisa cómo estas actividades conllevan una caracterización que, al menos, afecta al vestuario de quienes las representan:

> Vestir non debe ninguno habito de religión sinon aquellos que lo tomaren por servir a Dios, ca algunos hi ha que lo traen a mala entención por remedar los religiosos, et para facer otros juegos o escarnios con él.

Estas actividades parateatrales de los juglares se confirman en el *Libro de las confesiones* de Martín Pérez de hacia 1316 y en el catecismo o sinodal de Pedro de Cuéllar de 1325. Martín Pérez condena en tres capítulos las actividades pecaminosas de los juglares documentando en sus conductas improcedentes elementos claramente parateatrales:

> Capítulo CXXXIV. *De los estriones que tienen ofiçio dannoso, et primero de los que transforman sus cuerpos en otras muchas viles semejanças*: Otrosí ay otro mester danpnoso que llaman la Escriptura estriones, et son de quatro maneras. Unos son que se transforman en otras semejanças de diablos et de bestias, et desnuyan sus cuerpos et entiznanse et fazen en sus cuerpos saltos et torpes gestos et muy torpes et suzias juglerías, et mudan las fablas […]
>
> Capítulo CXXXV. *De los estriones que llamamos albardanes et profazadores et dezidores et trovadores*. […] Así andan algunos albardanes que suelen andar en las casas de los reyes et de los sennores et dizen albardanías et fazen escarnios et saben decir mal de sus cristianos por maestrías en mentiras de trovas, et porfaçan de los omnes et de las mujeres en guisa que mayor miedo an algunos de las lenguas de los tales que de Dios. En esta manera andan los pasafríos, que andan por las villas et por los mercados diciendo mentiras y caçorrías […]
>
> Capítulo CXXXVI. *De los joglares que son otra manera de estriones*. Otra manera ay de estriones que se llaman joglares, et traen viuelas et cítolas et otros estromentos. […] Ay otros joglares que cantan cantares suzios et caçorrías et otros cantares vanos de amor que mueven a los omnes a luxuria et a pecado que los oyen. Otros fazen algunas encantaciones, como fazen algunos paresçer con enganno que mudan algunas cosas en culebras o en ranas o dados o en otras cosas, tales fazen ellos engañosamente escarnesçiendo los ojos de los locos que se pagan de ver vanidades. Et otros déstos traen estromentos para cantar, et algunos déstos cantan en tabernas et en torpes e desonestos lugares. Otrossí son omnes et mujeres que cantan sin estromentos quebrantando sus cuerpos et saltando et tornairando en doblando sus cuerpos et torciendo los ojos et las bocas et faziendo otros malos gestos et villanías de amor torpe et suzio, commo suelen algunos fazer, et semeja que an quebrantado los miembros et así los menean como si los oviesen descoyuntado

> […]
>
> En esta manera de estriones se cuentan los que menean palas, que fazen algunos, et los que menean arcos […] Otrosí hay otros et otras que sin palas et sin arcos fazen juegos torpes et locos et muchas joglarías et muchos cantares vanos de que se sirve el pecado et que pesa a Dios mucho et a los santos, et préçianse destas cosas et usan dellas en bodas, en vanaglorias et vegillias et en otros ayuntamientos de los omnes… Todos aquellos et aquellas que a estos estriones, conviene a saber, a los que andan en figura de diablos o de bestias o se transforman, commo dicho es, et a los otros et a las palas et a los albardanes o malsezidores o pasafríos o joglares o joglaresas o cantadores o cantadoras de caçorría o de maldat, según dicho es, digo que dan algo a los tales por razón de los ofiçios que traen pagándose dellos […]

El testimonio parateatral ofrece un conjunto de técnicas que aprovecha el teatro paralitúrgico y que pasarán al teatro cortesano: 1) la caracterización del personaje mediante vestuario ("desnuyan sus cuerpos et entiznanse"); 2) la gestualidad ("et fazen en sus cuerpos saltos et torpes gestos", "faziendo otros malos gestos et villanías de amor torpe et suzio"); 3) la dicción ("et mudan las fablas", "et saben decir mal de sus cristianos por maestrías en mentiras de trovas,"); 4) el soporte o acompañamiento musical ("joglares, et traen viuelas et cítolas et otros estromentos", "otros joglares que cantan",); 5) y los incipientes efectos escénicos espectaculares ("Otros fazen algunas encantaciones", "quebrantando sus cuerpos et saltando et tornairando en doblando sus cuerpos et torciendo los ojos et las bocas", "menean palas", "menean arcos"). Esta espectacularidad parateatral es conocida en todos los ámbitos sociales de la Castilla medieval ya que sus espectáculos se realizan "en las casas de los reyes et de los sennores", "por las villas et por los mercados", y "en tabernas et en torpes e desonestos lugares." Incluso, si añadimos la denuncia de la Partida alfonsí, estos espectáculos juglarescos llegaron a las iglesias:

> nin deben otrosí estas cosas facer en las eglesias, ante decimos que los deben ende echar deshonradamientre, sin pena ninguna a los que los fecieren; ca la eglesia de Dios fue fecha para orar et non para facer escarnios en ella.

Ha de advertirse en toda esta tradición parateatral juglaresca cómo se insiste en vincular su actividad al escarnio que, según el *Diccionario de Autoridades*, es "burla y menosprecio que se hace de alguno, con palabras, gestos o acciones". La teatralidad juglaresca, pues, se vincula a unas formas de representación y a unos contenidos burlescos y groseros, satíricos y humorísticos, de gran éxito popular en sus formas de

espectáculo. Por ello presionarán a las formas paralitúrgicas y cortesanas demandando elementos cómicos y unas interpretaciones más espectaculares. Sin embargo, sus contenidos se consideran deshonestos y por tanto inapropiados para su incorporación directa a las tradiciones teatrales de la Iglesia (paralitúrgicas) y de la Corte (cortesanas).

D. Espectacularidad cívica y cortesana

A lo largo de la Edad Media la fiesta pública, de carácter civil y político, y la fiesta privada, de carácter cortesano y lúdico, van a generar unas tradiciones parateatrales que confluirán en el teatro cortesano de la segunda mitad del siglo XV.

La fiesta pública aparece documentada en diversos acontecimientos y hechos. El primero de interés parateatral son las entradas reales en las ciudades. Estas recepciones reales están descritas en las crónicas del XIV y del XV. Las entradas se realizaban mediante una procesión cívica en la que se recibía al rey que fue complicándose espectacularmente a partir del siglo XIV integrándose en ella una escenografía (arcos, castillos, carteles, etc.) y un conjunto de personajes alegóricos (virtudes, héroes, peligros, buen gobierno, etc.). Con ello la recepción desarrollaba un mensaje iconográfico de afirmación real y de legitimidad de sus acciones y buen gobierno. En Aragón tenemos recibimentos reales, al menos, desde 1336 en Valencia, teniendo un amplio desarrollo espectacular a partir de la recepción en Zaragoza con motivo de la coronación de Martín I en 1399. En ella ya se incluyen elementos de tanta espectacularidad como son los entremeses o *roques* en los que de forma estática hay una escenificación mediante figuras que se desplazan en carros. En Aragón la denominación de entremés (que inicialmente era una escenificación para presentar un plato en el banquete) en el contexto de las procesiones cívicas y religiosas, terminó siendo el nombre del carro en el que se llevaba a los participantes. Este carro se adornaba de forma espectacular representando un castillo, un barco, un animal, etc. La procesión ofrecía así al público un conjunto de imágenes alegóricas o de recreaciones plásticas de hechos históricos de alto contenido político que exaltaban la figura del rey. Esta espectacularidad aragonesa culmina en la coronación de Fernando I en 1414.

En Castilla, con menor nivel espectacular (ya que no llegan a generarse entremeses ni rocas), se realizan las entradas reales con menor artificio simbólico. No obstante, van introduciéndose elementos parateatrales en ocasiones como en la procesión cívica con la que Sevilla recibe a Alfonso XI en 1327 en la que se introducen batallas fingidas entre niños. Una variante específicamente castellana de las entradas reales es la primera entrada en una ciudad musulmana. En estas entradas, como la de Antequera en 1410,

se desarrolla un ceremonial que subraya el nuevo dominio cristiano y que exalta el poder del rey mediante una procesión cívica en la que la cruz y el pendón real simbolizan el nuevo orden político. También se realizaron fiestas por el regreso victorioso. Sevilla recibe en 1410 a Fernando de Antequera victorioso tras sus campañas contra Granada en la que los pendones de las mesnadas y de la ciudad que los acoge tienen un alto valor iconográfico y simbólico. Al igual ocurre en Toledo en 1431 cuando Juan II regresa victorioso tras la batalla de La Higueruela. En estos casos las fiestas terminan con justas y juegos también de alto valor espectacular con elementos parateatrales en su ceremonial. Nacimientos de infantes, como los de Juan II en 1406, o el de Enrique IV en 1425, o bodas reales como la celebrada en Badajoz en 1383 entre Juan I y Beatriz de Portugal o la de la infanta Leonor y el heredero portugués don Duarte en Valladolid el año 1428, generan una espectacularidad civil menos destacada, pero en las que la iconografía y su simbolismo político siempre están presentes.

Las ceremonias de coronación de los reyes en Aragón y de proclamación del nuevo rey en Castilla se celebraban en todo el reino con actos públicos y con "alegrías", esto es, con espectáculos con elementos parateatrales. La más espectacular de estas ceremonias fue la coronación de Fernando de Antequera como rey de Aragón en 1414, en cuya organización tuvo un gran protagonismo Enrique de Villena. Amén de la cuidada vestimenta de todos los participantes en la procesión cívica y en los actos, destacan los siguientes elementos parateatrales: 1) en el recorrido hacia la catedral donde se celebró el acto litúrgico de la celebración la comitiva asitió a la representación de dos escenas alegóricas sobre su elección como rey y sobre la derrota de su oponente Jaime de Urgel y escuchó cantos de los judíos zaragonanos que le rindieron pelitesía; 2) en el banquete se escenificaron entremeses alegóricos sobre un escenario que representaba el cielo con ángeles, figuras de pecados capitales, diablos y la figura de muerte. El elemento de mayor espectacularidad se produjo en la presentación de los platos en la que se desarrolló un entremés descrito por Miguel Ángel Ladero Quesada en su libro sobre las fiestas medievales siguiendo la crónica de Álvar García de Santa María:

> La entrada de los platos iba precedida por "un muy fermoso grifo, todo dorado, tan grande como un rocín, e traía una corona de oro al pescueço, e iva todavía echando fuego", que caminaba delante de
>
> > una grande roca como manera de castillo de madera pintado sobre sus carretones, e en medio del castillo iba una jarra de Sancta María con sus lirios blancos de plata bruñida muy grande. En el dicho castillo iban seis doncellas cantando cantos muy dulces de oír, e en el canto del dicho

> castillo iba una águila dorada muy grande coronada, traía en el cuello un collar de la devisa de las jarras del rey de Aragón, e la jarra que era en medio del castillo andaba a la redonda quando la movían.

> Así, Fernando I completaba los elementos simbólicos de su relación directa con Dios y los mediadores celestiales con los relativos a su condición de primer caballero del reino, fundador de la Orden de la Jarra y del Grifo. (Ladero Quesada 2004:91-92)

El espectáculo relatado es un entremés, una escenificación basada en alegorías o imágenes fijas que sirve de presentación de platos y que se irá independizando hasta ser sinónimo en Castilla de representación cortesana o momo. En las crónicas castellanas tenemos documentados entremeses en 1423, como se recoge en la *Crónica del Halconero,* en la *Crónica de don Álvaro de Luna,* y en la *Crónica de Enrique IV* de Diego Enríquez del Castillo.

Las justas, torneos y juegos de cañas, con las que las fiestas cívicas anteriores suelen acompañarse, son otra importante fuente de espectacularidad parateatral. Las crónicas nos relatan justas en Sevilla en 1327 (las primeras) y 1375, en Burgos en 1322, en Madrid en 1419 y 1433, en 1434 en Órbigo (el famoso *Paso honroso de Suero de* Quiñones), en Briviesca en 1440 y en Valladolid en 1448. Destacan las fiestas celebradas en Valladolid en 1428, de las que se hace eco el *Ubi sunt* de las *Coplas de Jorge Manrique*. En ellas destacan los siguientes elementos parateatrales: 1) en el segundo día de fiesta el infante don Enrique alzó un castillo de madera con la inscripción “este es arco del pasaje peligroso de la fuerte ventura”, transformando así las justas en un paso honroso presidido por una rueda de oro que representaba a la Fortuna como si fuese un episodio propio de un libro de caballería; 2) el tercer día el rey de Castilla don Juan II compitió con el infante don Juan rey de Navarra con gran aparato escenográfico. El rey de Navarra se presentó a la justa en una roca o entremés junto a 50 caballeros lanzando truenos (disparos); el rey de Castilla apareció vestido de blanco como Dios Padre acompañado por doce caballeros vestidos de santos.

En definitiva, ¿qué parateatralidad se deriva de estas fiestas cívicas y cortesanas? En las fiestas referidas se advierte una evolución en la que el paso del siglo XIV al XV significa un incremento notable de su espectacularidad, siempre más intensa en la corona de Aragón que en la de Castilla. En esta evolución se observa el desarrollo de tres elementos parateatrales que pasarán a las tradiciones teatrales posteriores, inicialmente a las cortesanas pero también terminarán afectando al teatro paralitúrgico del XVI.

En primer lugar se desarrolló un escenario, un lugar donde los mensajes se escenifican. Este espacio inicialmente es un escenario cívico, público y abierto, un área de la ciudad que se transforma durante la fiesta en espacio extraordinario en el que se desarrolla el desfile cívico-simbólico. Tras el espectáculo público, los principales protagonistas se retiran a un ámbito privado que se configura en espacio cortesano, privado y cerrado, propio del palacio en el que el espacio escénico es la sala. En ella una puerta es la entrada de la escenografía y de los personajes frente a la que se suele colocar el espectador de honor sobre un estrado elevado.

En segundo lugar se desarrolló un lenguaje iconográfico en el que las imágenes se cargan de una simbología política e ideológica claramente comprensible para los espectadores. La alegoría, basada en la imagen, es el lenguaje básico de estos espectáculos. Por ello, el vestuario y la escenografía son fundamentales en sus representaciones. Los decorados ya aparecen en los carros (*roques* o entremeses aragoneses) en el siglo XIV, haciéndose decorados móviles a partir de la entrada del príncipe Juan en Valencia en 1373.

En tercer lugar la parateatralidad cívica llega a desarrollar una representación parateatral estática, inicialmente con figuras fijas y luego personajes que en ocasiones llegan a utilizar de manera vicaria la palabra sobre todo para cantar. Se trata del significado original de entremés (presentación alegórica de los platos) que en Castilla se denominarán entremeses o, sobre todo, momos. Este espectáculo con el que se daba entrada a los diferentes platos del banquete se irá desarrollando y saldrá fuera del banquete para ser un entretenimiento independiente que se realiza generalmente acabado el banquete junto a bailes y danzas con la denominación más generalizada de momo. De esta tradición de los momos nacerá el teatro cortesano en Castilla y Portugal, al aplicarle a esta técnica de representación los esquemas y lenguajes del teatro paralitúrgico medieval. Y como compensación a finales del siglo XV el teatro paralitúrgico se enriquecerá con las técnicas espectaculares de los momos cortesanos.

1.4. El desarrollo del teatro paralitúrgico en la segunda mitad del siglo XV

A. Documentación de la evolución teatral del XV

En la segunda mitad del siglo XV y principios del XVI la jerarquía religiosa produce una amplia documentación de las tradiciones teatrales y parateatrales medievales fruto de una intensa labor reformadora. Los espectáculos paralitúrgicos habían crecido tanto en sus elementos dramáticos que alteraban y entorpecían el desarrollo

y la función de la liturgia en la que se incardinaban. Por ello, la labor pastoral de los obispos reitera sus intentos de depurar este teatro evitando sus abusos espectaculares, pero manteniendo sus funciones devocionales. Revisemos las principales novedades teatrales que cabe advertir en esta documentación.

Un conjunto de constituciones sinodales prueban el desarrollo de la espectacularidad teatral que ha ido deturpando el desarrollo de la liturgia. El sínodo de Aquilafuerte (Segovia,1472) informa cómo en las representaciones sacras se han admitido las tradiciones de escarnio propias de la parateatralidad popular del ámbito juglaresco al representarse en ellas "burlas y escarnios" y "cosas torpes e feas e dehonestas" que alteran el oficio litúrgico, por ello condenan:[78]

> cierto uso e costumbre que más verdaderamente es dicho abuso e corruptela, ansí en la nuestra iglesia cathedral commo en las otras iglesias del dicho nuestro obispado, conviene a saber, que los dias de Santtisteban e de sant Iohan Evangelista e de los Inocentes e en otros ciertos dias festivales, diziéndose la misa e los otros divinales oficios, suelen e acostumbran fazer e dezir muchas burlas e escarnios e cosas torpes e feas e deshonestas de dicho e de fecho con que nuestro Señor es ofendido, las cuales devian ser muy ajenas de toda casa de oraçión e ofiçio divinal. (Moll 1997: 226)

Las Constituciones de fray Pascual de Ampudia de 1500 muestran cómo en Burgos el ciclo del Corpus ya estaba corrompido por la espectacularidad juglaresca de "juegos e juglares". Las constituciones de Burgos de 1511 confirman que estos excesos han llegado a las misas nuevas con "danças de espadas e momos e bayles e cantares o sermones de palabras feas e otras cosas desonestas". Estas alteraciones también se denuncian en bodas, como hace el sínodo de Aquilafuerte (Segovia,1472) con danzas y bailes; y en entierros, como testifican las *Constituciones* de Alonso de Manrique (1501): "ninguno sea osado de fazer guayas, ni dezir o cantar endechas, ni hazer representaciones de plantos".

Estas *Constituciones* de Alonso Manrique de la diócesis de Badajoz en 1501 documentan la pervivencia de los tres ciclos medievales básicos: "fazen representaciones de los misterios de la Natividad e de la Passion e resurrection de nuestro Señor Redemptor e Salvador Jesucristo" (Navidad, Pasión y Resurrección). Las

---

78 Salvo indicación en contra la documentación de los sínodos y constituciones se toma del artículo de Jaime Moll "Música y representaciones en las constituciones sinodales de los reinos de Castilla del siglo XVI", *Anuario Musical* 30 (1977), pp. 209-243.

Constituciones Sinodales de Sevilla de 1512 dan cuenta de una *Passionis Nostris Jesu Christis.* El sínodo de Ávila de 1481 nos documenta el desarrollo del ciclo hagiográfico ya que permite "la representación de algun sancto o fiesta d'él, faziéndose de tal manera que la devoción se acresciente en las gentes". En este sínodo de Ávila también se documenta la realización de danzas en la procesión del Corpus y en otras procesiones ("a andar en procession e fazer danzas e otras alegrías el día del Cuerpo de nuestro Señor e otras processiones generales de religiosa e christiana alegría").

Las representaciones paralitúrgicas parecen gozar de mayor preocupación teatral que religiosa, a tenor de la explicación que introduce Alonso de Manrique como causa de su condena en 1501:

> se fazen de tal manera que comúnmente provocan más el pueblo a dérision e distracción de contemplación que no lo traen a devoción de la tal fiesta e solemnidad e lo que peor es que allí se dizen palabras deshonestas e de gran disolución.

El humor parece haber entrado en esta paraliturgia alterando su sentido y su forma de representar hacia la deshonestidad. ¿En qué podían consistir estas alteraciones? El sinodal de Ávila de 1481 lo precisa en estos términos:

> diziendo la missa e los otros divinales oficios, salen e acostumbran fazer çaharrones e vestir ábitos contrarios a su profesión, los ornes trayendo vestiduras de mugeres e de frayles e de otros diversos ábitos, e pónense otras caras de las que nuestro Señor les quiso dar, faciéndose homarraches, e dizen muchas burlas e escarnios e cosas torpes e feas e desonestas, de dicho e de fecho, con que nuestro Señor es ofendido e provocan a las gentes más a lacivia e plazer que a compunción e contemplación.

Esta espectacularidad, en la que junto al humor y a la interpretación ("de dicho e de fecho") se desarrolla la caracterización de los personajes mediante el vestuario, deja huellas a lo largo del siglo XV en la economía de iglesias y catedrales que dedican pagos a ropa y música e incluyen referencias a bailes y procesiones en diversas festividades. Toledo, León, Palencia, Murcia, Plasencia, Oviedo y Zaragoza presentan testimonios de estos pagos y anotaciones. Destaca en este terrero la investigación documental de Toledo, León, Zaragoza y Murcia. En León se documentan datos sobre una Pasión de Cristo en 1458 y "unas Pasiones de cinco reglas" en 1520. El *Canto de la Sibilia* tiene testimonios de 1452, 1487, 1488, 1596 y 1520. Representaciones leonesas navideñas se testimonian del *Ordo stelae* (1458, 1459) y del *Officium*

pastorum (1507). En Zaragoza se alude a una *Rrepresentacion de la Natividat de Nuestro Señor* de 1487 representada ante los Reyes Católicos. En Murcia hay una abundante documentación sobre el desarrollo teatral del Corpus. En 1471 se indica la existencia de nueve entremeses: El Paraíso, los Santos Padres, Sant Gerónimo, el Belem, el Juyzio, Sant Miguell, Sant Jorje, Sant Françisco y el misterio del Águila. En 1480 se documentan el Paraíso, el Infierno, los Santos Padres, el Desenclavamiento, San Jorge, San Martín y Abaham. En 1492 se añaden los entremeses de San José y San Antón.

A estos testimonios hay que añadir las huellas que el teatro paralitúrgico de finales del XV ha dejado en la poesía cancioneril. A este respecto destacan las coplas pastoriles de la *Vita Christi* de fray Íñigo de Mendoza, en su versión inicial incluida en el *Cancionero Oñate-Castañeda* entre 1467 y 1468. En ellas, parte de la crítica ha reconocido la narración de un auto paralitúrgco navideño. Las coplas 128 a 141 de la *Vita* reflejan una representación del *Officium pastorum* compuesta por tres escenas:

ESCENA I (Coplas 128-131) Diálogo de los pastores.
ESCENA II (Coplas 131-135) Anuncio del ángel
ESCENA III (Coplas 136-141) Nuevo diálogo entre pastores y adoración.

De aceptar el valor testimonial de estas coplas, el *Officium pastorum* tradicional en la segunda mitad del siglo XV se compondría de un diálogo de pastores en el que se admiran por la venida del Ángel, el anuncio evangélico del Ángel del nacimiento del Salvador y el diálogo posterior de los pastores en el que deciden ir a adorar al niño. La adoración propiamente dicha culminaría la representación pero sin texto.

La documentación reseñada nos muestra cómo el teatro paralitúrgico a finales de la Edad Media ha desarrollado todos sus ciclos con una amplia espectacularidad que tiene todos los elementos propios de la escenografía teatral (vestuario, escenarios, música) y una amplificación propia de la espectacularidad juglaresca sobre los iniciales esquemas rememorativos con elementos cómicos y temáticos inapropiados para la solemnidad litúrgica de la fiesta. Conocemos por la documentación el esquema teatral del *Officium pastorum* tradicional, consistente en tres escenas de diálogo (los pastores admiriados ante el ángel, el anuncio del ángel y la decisión de los pastores de ir a adorar al Niño Dios) y una final de adoración sin diálogo. Mención especial merece el desarrollo del ciclo del Corpus en el que se advierte cómo la temática más documentada es la hagiográfica.

B. El teatro en Toledo en el siglo XV

La abundante documentación existente en Toledo exige hacer una mención especial al teatro paralitúrgico de la catedral de Toledo en el siglo XV. En él se documenta una rica tradición del ciclo de Navidad, del Ciclo de la Pasión, de representaciones marianas y del Ciclo del Copus.

El ciclo de Navidad se documenta a través de tres testimonios:

1. El *Ceremonial u Ordinario de la Catedral de Toledo*, c. 1535, conservado en la Biblioteca del Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense (Ms. 149). Este ceremonial documenta el *Canto de la Sibilia* y un *Officium pastorum* en latín y en castellano conocido como *Bien vengades pastores*.
2. El *Ceremonial de la sancta Iglesia de Toledo, primada de las Españas* (1585) de Juan Rincón y Pedro Ruiz Alcoholado, manuscrito de la Hispanic Society of America. Se documentan las tradiciones del ceremonial anterior pero describiendo con más detalle su escenificación e incluyendo los textos romances que se recitan.
3. Las *Memorias i disertaciones que podrán servir al que escriba la historia de la iglesia de Toledo desde el año MLXXXV en que conquistó dicha ciudad el rei don Alonso VI de Castilla* de Felipe Fernández Vallejo, 1785, manuscrito de la Real Academia de la Historia. Las *Memorias* documentan el *Officium pasorum* latino y el castellano del *Bien vengades*, el *Canto de la Sibila* y la tradición del *Auto de los Reyes Magos*.

El teatro de la Pasión ya está documentado en la primera mitad del XV y se mantiene en la segunda mitad ya que en 1474 se dieron 300 maravedíes "a George de Bryuega para fazer las rrepresentaçiones de la Pasión". El *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo compuesto entre 1486 y 1499 parece recoger una pasión tradicional anterior que renueva y estructura con una clara concepción del espectáculo teatral y una eficacia pastoral de complemento de la liturgia. A esta tradición hay que añadir las ceremonias de las *Tres Marías de la Pasión* y la *Depositio* ya documentadas desde 1425.

Junto a estas ricas tradiciones navideñas y pasionales, hay alguna muestra menor de teatro mariano, ya que se documenta una *Presentación de Cristo en el Templo* y una *Representaçión de Nuestra Señora de la Asumpçión.*

Sin embargo, va a ser el teatro del Corpus el que ofrece una documentación más rica y más representativa de la madurez teatral de finales de la Edad Media. Este

teatro del Corpus toledano puede tener una influencia levantina por haber sido Alfonso Martínez de Toledo su primer responsable, tras su estancia en Valencia. Carmen Torroja y María Rivas han documentado la representación de 33 autos de 1493 a 1510. Junto a ellos ha rescatado dos fragmentos de Alonso del Campo, responsable de la organización de las representaciones Corpus toledano de 1481 a 1499: el *Auto del emperador o Auto de san Silvestre y Jesucristo a los santos Padres*. La temática que domina en este teatro es la hagiográfica: *Sant Ioahan decollaçio* o *San Juan degollación, Santa Catalina, San Juan Evangelista, Santa Susana, San Ildefonso, Auto de Trajano, Auto de san Jorge* y *Auto del emperador o de San Silvestr*e. Junto con ella se dan obras basadas en episodios bíblicos como *El pecado de Adán, Los santos padres, La tentación de Cristo, El bautismo de Cristo, El sacrificio de Abraham* o la *Ascensión.* El tema de Adán gozó de gran popularidad, ya que su auto se representó ininterrumpidamente durante 14 años.

Toledo muestra a finales del XV la riqueza del teatro paralitúrgico que en la sede primada de España era capaz de mantener vivas todas las tradiciones paralitúrgicas. Este teatro se realiza con una reglamentación y una infraestructura que muestran una madurez dramática en textos y formas de representación que permitía su continuidad y que aseguraba su función litúrgica, impulsando para ello nuevos textos como testimonia el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo.

C. Desarrollo del teatro conventual

Gracias a la nueva espiritualidad franciscana hay una demanda teatral en los conventos de clarisas en la segunda mitad del siglo XV que impulsa la obra dramática de Gómez Manrique y el *Auto de la huida a Egipto*. Sabemos que Gómez Manrique realizó su obra a *"instançia de doña María Manrique, vicaria en el monasterio de Calabaçanos, hermana suya*". Para esta comunidad escribió su *Representaçión del Nasçimiento de Nuestro Señor* probablemente para su representación en 1476 en el monasterio de Nuestra Señora de la Consolación de monjas clarisas en la localidad de Calabazanos (Palencia). También para ellas parecen haberse escrito sus *Lamentacioes fechas para Semana Santa.* El *Auto de la huida a Egipto* se conserva en un manuscrito de la Biblioteca Nacional que procede del monasterio de clarisas de Santa María de la Bretonera en Burgos. La obra fue compuesta antes de 1512, con una estructura y lenguaje dramáticos propios de finales del XV.

En este teatro conventual los autores han de dramatizar sus fuentes para un público especialmente vinculado a las prácticas de oración, que entienden este teatro

como la escenificación de sus lecturas. El autor que responde a su encargo ha de saber aunar a un tiempo la tradición popular de la dramatización fuera del templo, en el caso de Gómez Manrique el *Officium pastorum* tradicional o el *Planctus Mariae,* con la multiplicidad de planos que el hecho representado presenta ante receptores que lo conocen familiarmente mediante múltiples lecturas litúrgicas en las que el acontecimiento aparece simultáneamente tratado en la prefiguración del Antiguo Testamento y en la narración novotestamentaria, así como en su interpretación exegética y teológica. El panorama se complica si a ello unimos los recursos de oficio del escritor que, culto como es, tiende a aderezar su composición con los recursos retóricos aprendidos en su práctica poética y, en su caso, dramática anterior a la satisfacción del encargo.

Esta interacción entre dramatización y liturgia, es explicada así por Pedro Cátedra aplicada al *Officium pastorum*:

> La liturgia de la Noche Buena que de él se deriva y que practicaban estas monjas no era de su ocurrencia. Arranca de los mismos presupuestos renovadores de Francisco de Asís, cuando consiguió autorización papal en 1223 para generar en torno al pesebre una nueva liturgia tan participativa y accesible, como independiente de la practicada por algunas órdenes contemplativas. […] No, desde luego, según la pobreza o, mejor, reducción o depuración de la celebración toledana, sino con mayor variedad y con un criterio doble de alternancia y ruptura de la liturgia: alternancia, por medio de la intercalación natural de canciones en romance; ruptura, merced a la incorporación de piezas que, por su tema, forma e, incluso, didascalias internas suponen un intermedio más o menos dramático, implicando, si se quiere y como mínimo, una extensión o una performance de la liturgia, desplazándola. […]
>
> La alternancia se reconoce por lo que llamo anclaje litúrgico. Puede ser verbal, con cita explícita de un verso o fragmento latino; o temático, con mera referencia al asunto o a la oportunidad. El anclaje funciona como localizador en el espacio de la celebración y, si quieren, como llamada intertextual [entre el texto de la representación romance y el de la liturgia latina]. (Cátedra 2000: 20-21)

De esta tradición parateatral que nace de la interferencia entre liturgia y canto romance en las prácticas conventuales femeninas, Pedro Cátedra aporta un testimonio fundamental: el *Cancionero musical de Astudillo*. Se trata de un libro litúrgico conservado en el Real Monasterio de Santa Clara de Astudillo (Palencia) anterior a 1430. El cancionero recoge un conjunto de canciones que servían para una especial

celebración parateatral del *Officum pastorum* en un monasterio femenino. Es de gran interés la versión que del *Bien vengades* presenta, muy similar, aunque con diferencias, a la versión de la catedral de Toledo. El *Cancionero* testimonia el desarrollo de una tradición teatral y poética cerrada, recuida en los límites del claustro, que aflorará en textos en la segunda mitad del XV y que tiene relaciones con otras tradiciones teatrales de Castilla (el *Bien vengades* toledano) e internacionales (como ocurre con ejemplos del teatro italiano).

Otros testimonios de esta tradición, además de los puramente dramáticos de Gómez Manrique y el *Auto de la huida a Egipto*, son las *Contemplaciones* escritas por Juan Álvarez Gato para una rerpesentación navideña vinculada a un monasterio femenino franciscano. Conservamos una pregunta de Juan Álvarez y la correspondiente respuesta en nombre de las monjas realizada por una dama anónima. La pregunta se hace por "Juan Álvarez, siendo viejo, para unas monjas devotas suyas a quien avía enviado çiertas contenplaçiones que avían de hazer la noche de Navidad, en que les avía pedido que rogasen a Dios por él". Por lo que cabe deducir de la rúbrica el poeta parece haber remitido con anterioridad un texto hoy perdido para que se utilizase en una adoración del pesebre representada por las monjas. Y en sus versos se pregunta sobre aspectos propios de la representación. Observermos el texto:[79]

Señoras, las qu'estovistes
al nascer de nuestra Vida,
dezidme de lo que vistes
y los gozos que sentistes
con el Hijo y la Parida;
y las grandes maravillas
de ver a Dios en el suelo
y los ángeles del çielo,
puestos todos de rodillas,
serville con las mantillas;

y si luego alli a desora
os encendistes d'amor
en mirar la gran Señora

[79] Cito por la versión incluida por Pedro Cátedra en su libro *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*, Madrid, Gredos, 2005, pp. 489-490.

quán umildemente adora
a su Hijo y su Señor,
que sentir tales primores
no ay dureza que no quiebre;
y si fuestes al pesebre
adorar con los pastores
al Niño, vuestros amores.

Y contáme las naçiones
de lo[s] c'allí se hallavan,
las músicas y cançiones,
las altas contenplaçiones
que en la fiesta se tratavan;
y si gustastes del pan
del Hijo de Dios presente;
sé que vistes claramente
las verdades de san Juan,
que por Él dichas están.

Si vistes del que nasçió
su gloria, su resplandor
y el secreto que mostró
quando se trasfiguró
en el monte de Tabor,
y pagó lo que pecamos
los por nasçer y naçidos,
do fuemos restituidos
en la gloria qu 'esperamos,
si su consejo tomamos.

Tanbién, señoras, dezí
si tovistes el cuidado
las c' os hallastes allí
de rogar a Dios por mí,
como os tengo suplicado.
Y pues só tan vuestro çierto,
no olvidés, por caridad,
vuestro siervo de verdad,
qu'estó tan cerca del puerto,
que, aunque bivo, bivo muerto.

La representación parece constar de un cuadro inicial del nacimiento ("las qu'estovistes/ al nascer de nuestra Vida") y una adoración inicial de los ángeles ("ver a Dios en el suelo/ y los ángeles del çielo,/ puestos todos de rodillas"), la Virgen Madre ("en mirar la gran Señora/ quán umildemente adora/ a su Hijo y su Señor") y los pastores ("y si fuestes al pesebre /adorar con los pastores). Posiblemente la representación podría interrumpirse con la misa en la que los cantos ("las músicas y canciones") y la liturgia eucarística ("si gustastes del pan/ del Hijo de Dios presente") permitiese la contemplación litúrgica del Evangelio ("las verdades de san Juan" expuestas en el Prólogo de su Evangelio). La representación continuaría, quizás tras la misa, con un cuadro final en el que la gloria y resplandor "en el monte de Tabor" contrastaría con el anuncio o representación de la Pasión salvadora de Cristo ("y pagó lo que pecamos/ los por nasçer y naçidos,/ do fuemos restituidos").

Este teatro de convento muestra una transformación de las tradiciones paralitúrgicas tradicionales que se enriquecen con la colaboración de autores de cancionero y se desarrollan introduciendo en los esquemas dramáticos del ciclo navideño cuadros yuxtapuestos de dramatización que intentan visualizar el significado teológico de la liturgia en la que se incardinan.

1.5. El desarrollo del teatro cortesano en el siglo XV

A. La simbología política de los espectáculos cívicos y cortesanos

Las entradas reales fueron creciendo en número y esplendor a lo largo del siglo XV desarrollando con mayor complejidad y madurez espectacular los elementos ideológicos y simbólicos del poder real. El reinado de Enrique IV recoge siete entradas en sus crónicas, el reinado de los Reyes Católicos, veinte, siendo el periodo de mayor desarrollo las entradas de Fernando el Católico como rey-gobernador en 1508 y 1509. Igualmente fueron en aumento la espectacularidad de las alegrías por las tomas de ciudades granadinas. En las alegrías celebradas en Sevilla por la toma de Málaga, en 1487, para aumentar la espectacularidad se celebró una procesión con los elementos de la fiesta del Corpus, transpasando el teatro paralitúrgico su desarrollo espectacular a las celebraciones cívicas parateatrales en las que, al menos, se incluyeron "danzas de espadas". Abundantes fueron también las entradas en las ciudades conquistadas, destacando las realizadas por los Reyes Católicos en las que se levantaban en una solemne procesión tres pendones por este orden: la Cruz, el pendón de Santiago y el pendón real, como señales públicas del nuevo orden político.

La mayor representación política que se dio en el siglo XV fue la llamada *Farsa de Ávila* celebrada el 5 de junio de 1465. En ella se representó con un pretendido valor legal la destitución del rey Enrique IV y se proclamó rey a su hermano el infante Alfonso. En la ceremonia sobre un tablado se dispuso la figura de Enrique IV con tres símbolos de su poder: la corona, la espada y el bastón. Los nobles rebeldes, entre los que destacaban don Juan Pacheco, Marqués de Vilena, don Alfonso Carrillo, arzobispo de Toledo, don Álvaro de Zúñiga, conde de Plasencia, y don Rodrigo Alonso Pimentel, conde de Benavente, leyeron una declaración contra el rey acusándolo de cobarde, amigo de musulmanes, homosexual y falto de heredero, pues afirmaban que su hija Juana no era en verdad hija suya. Tras la lectura le quitaron los símbolos de su autoridad: la corona, símbolo de la dignidad real; la espada, símbolo de la administración de justicia; y el bastón, símbolo del gobierno. Tras ello, Diego López de Zúñiga, hermano del conde de Plasencia, derribó al espantajo del trono al grito de "A tierra, puto". Terminada la deposición simbólica los nobles hicieron subir al tablado al infante Alfonso y lo proclamaron rey al grito de "¡Castilla por el rey Alfonso!". Tras la proclamación realizaron la ceremonia del besamanos con la que se le rendía homenaje.

La exaltación del poder de los Reyes Católicos también recurrió a las justas y torneos como signo de afirmación real. Destacaron por su brillantez las justas de Valladolid de 1475, las de Valencia y Barcelona de 1481, las de Sevilla en 1490 y las de Burgos de 1497 en las bodas del príncipe Juan, celebradas con "juegos troyanos y de lanzas". El bautizo del príncipe Juan en 1478 dio pie a un espectáculo parateatral que recordaba la presentación de Jesucristo en el Templo.

Si la política real potenció el espectáculo cívico, la política señorial también supuso un acicate para el desarrollo de la teatralidad cortesana. Ejemplo paradigmático de ello es la descripción detallada que de las fiestas cortesanas nos ha proporcionado la *Crónica del Condestable don Lucas de Iranzo.* En la crónica se nos describen con detalle espectáculos parateatrales desarrollados en la corte jienense del Condestable en los años 1461, 1462 y 1463. Las celebraciones tienen que ver con sus bodas o acontecimientos comunitarios como las celebraciones navideñas. En todas ellas aprovecha el Condestable para mostrar en los espectáculos parateatrales el poder y dignidad social de su condición nobiliaria. Para ello es de gran interés la utlización de las *invenciones* cortesanas, esto es, de artificios alegóricos y de maquinaria teatral que producen la admiración del espectador en beneficio del esplendor y fama de quien las patrocina, el noble señor de Jaén. Así lo justifica su cronista:

> Venidas las fiestas de la Natividad de nuestro Señor Ihesuchristo del año de mil quatroçientos sesenta e tres años, como todos conosçiesen que el deseo del dicho señor Condestable fuese exerçitarse, después de los fechos tocantes a la guerra, en convites e salas, fiestas e juegos de cañas, e otros actos de plazeres onestos, do lo suyo con todos pudiese gastar, buscava envençiones tocantes a esto.

Estas invenciones se dan en los bailes y momos que se realizan en la corte jienense en 1461. Al menos se describen tres de ellos con detalle: los momos cautivos, los momos heridos y el espectacular artificio de la Serpienta. En 1462 se describe el momo de los Reyes Magos. En 1463 un juego de cañas se dramatiza por toda la ciudad constituyendo una auténtica farsa morisca. A estos espectáculos claramente parateatrales hay que añadirles las referencias a representaciones del Nacimiento y diversas actividades caballeresca, como el "correr la sortija" o diversas procesiones cívicas del Condestable acompañado de nobles y músicos por la ciudad de Jaén.

B. La teatralidad cortesana: Momos y diálogos

Resultado de la teatralidad cortesana que se describe en las cortes del XV son dos productos cercanos al teatro aunque todavía no son plenamente teatrales: el momo y el diálogo cancioneril. Al primero le falta el texto y al segundo le falta la acción representada. Aunque en ambos casos nos encontramos con productos liminares en los que el momo se acompaña del texto y el diálogo quizás esconde una representación que las limitaciones de la escritura dramática (sin convenciones propias en el siglo XV) quizás han ocultado.

Por momo se entiende en el siglo XV la mascarada y el enmascarado que va en ella y que ejecuta en público una danza acompañada por música. Pronto se yuxtapone a esta el texto y el baile en muchas ocasiones da paso a una acción representada. En este proceso de dramatización el momo transciende el mero baile para representar una historia con imaginería alegórica. En Castilla, el término entremés es equivalente a momo, aunque, en ocasiones, suele indicar carácter público (recepciones, torneos), frente al carácter cortesano y musical del momo que suele realizarse en espacios cerrados (salón). Los textos literarios vinculados a los momos son coplas o motes que se cantan, se recitan o se exponen en carteles que acompañan o presentan a las figuras del momo.

Se conservan los textos de tres momos cortesanos. Dos de ellos se deben a Gómez Manrique quien escribe a petición de la Infanta Isabel el texto para unos momos

en la mayoría de edad del infante Alfonso en 1467 y otros para el nacimiento de su sobrino. El tercer texto es la *Momería* de Francesc Moner († 1498).

Cabe advertir unos elementos constitutivos básicos en la estructura dramática del momo. Vamos a observarlos en la *Momería* de Francesc Moner, por ser el texto más complejo de los conservados. El primero de ellos es la representación alegórica mediante trajes e imágenes (de luto por las penas de amor en este momo):[80]

> Momería concertada de seis.
>
> Y van dentro de un cisne vestidos con jubones de raso negro y mantos de lluto forrados de terciopelo negro cortos y hendidos al lado drecho, y todo lo ál negro; sombraretes franceses y penas negras y ell cabello hecho negro; los gestos cubiertos de velos negros. Traía el cisne en el pico las siguientes coblas dressadas a las damas.

En segundo lugar, el baile ("contrapás nuevo") o el movimiento escénico ("abierto el cisne"):

> Y leídas, abierto el cisne por el medio, sallían los momos con un contrapás nuevo, cada qual con su letra, y todos sobre las penas, con sus achas también negras.

En tercer lugar, el texto literario yuxtapuesto, bien recitado o cantado, o estático (mediante carteles). Ambos sistemas se dan en la Momería en la que se incluyen la coblas dressadas a las damas. Estas coblas reproducen el canto final del cisne con el que anuncia su muerte (símbolo de la muerte de amores de los amadores cortesanos: "como en las palabras y caso ya se dize":

> Señoras, por cuyos nombres
> cada qual destos por fe
> perdería cient mil vidas,
> embiáis plañir los hombres
> sin causa, quitto por que
> sois todas desgradescidas;
> en la soledad do moro
> con vida triste que sigo,

80 Texto tomado de *Teatro medieval.2. Castilla*, ed. M. A. Pérez Priego, Barcelona, Crítica, 1997.

enmudescido, cetrino,
sentí'l dolor de su lloro
y quise serles abrigo,
endresssa de su camino
[…]
Qu'el mal, que tan mal los trata
que no los consiente quexa
ni hablar do busquen tempre,
cruel será si les mata,
mas mucho más si les dexa
la vida que dura siempre,
cuyos males van escritos
con letra de negra suerte
quales son en padescallos,
sus querellas son los gritos
que yo doy quando la muerte
me requiere como a ellos.

vv. 1-12 y 25-36.

Además en la *Momería* se incluyen "los motes o letras…que se siguen sobre las penas" y que se han exhibido en la repesentación:

No me da pena la pena,
mas pensar quien me condena.
[…]
Si del bien de su servicio
mi vida no se templara,
con estas me igualara.

vv. 1-2 y 15-18.

Un posible texto dramático que podría representarse como momo es la *Danza de la muerte.* Este decir cancioneril pertenece a la tradición europea de las danzas macabras. Con un posible origen homilético, la tradición europea evolucionó de los poemas latinos *Dum morte* y *Vado mori* a la *Dance macabre*, la *Totentanz* y la *Danza de la muerte*. En estos poemas se desarrolla una alegoría satírica protagonizada por el desfile estamental de personajes y la figura del predicador o de la Muerte que les llama a ser juzgados. El carácter parateatral del género yuxtapone, como en el caso de los momos, la danza y el texto. De hecho, en España el baile se conserva vivo en la tradición folclórica de la *Danza de la muerte* de Verges. Del

siglo XV conservamos dos versiones de la danza: la *Dança general* manuscrita conservada en la Biblioteca del Escorial y la *Danza de la muerte,* impresa en Sevilla, en 1520. La primera versión tiene un carácter más dramático que la segunda, que amplifica la *Dança general* manuscrita con detalles costumbristas.

La segunda manifestación cortesana parateatral es el diálogo cancioneril. Poemas como *Bías contra Fortuna* del Marqués de Santillana se basan en un continuo diálogo entre los personajes que no es dramático porque no lo acompaña la acción. Estos diálogos desarrollados en decires suelen presentar breves elementos narrativos o, como en el caso de *Bías*, largos parlamentos que rompen con el necesario dinamismo teatral. Sin embargo, tenemos un conjunto de diálogos cuyo ritmo elocutivo y cuyo desarrollo argumental permiten suponer que fueron interpretados. Solo nos falta la constancia de que realmente se produjo tal representación. Por otra parte, hemos de recordar que en la época no hay convención propia para escribir teatro, por lo que los textos teatrales se escriben al igual que los decires. Solo la presencia de rúbicas iniciales o en forma de acotación señalan de manera explícita su carácter teatral.

Teniendo ello en cuenta, al menos hay dos diálogos que la crítica viene considerando diálogos dramáticos. En ellos se dan tres elementos teatrales: una trama argumental en la que se desarrolla un movimiento escénico (indicado en el propio diálogo de los personajes), unas rúbricas que apuntan hacia su carácter teatral y ausencia total de incisos narrativos.

El *Diálogo del Viejo, el Amor y la Hermosa*, conservado en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Nápoles, carece de portada y presenta una breve rúbrica en latín: "Interlocutores Senex et Amor Mulierque pulcra forma". En su contenido la obra está cercana al *Diálogo del Amor y un viejo* de Rodrigo Cota, aunque tiene métrica diferente, más personajes, más escenas y un escenario más urbano y menos inhóspito que la choza del viejo del poema de Cota. Su carácter dramático se subraya al terminar con un villancico, cierre musical propio de las tradiciones teatrales paralitúrgicas y del modelo cortesano de Juan del Encina. Lo que es un agrio enfrentamiento en Cota en el *Diálogo* anónimo se suaviza haciendo del Amor un hábil persuasor en su diálogo hasta llegar a convencer al viejo. La obra pertenece al género carnavalesco del *charivari* o *cencerrada* ("quando hay bodas de viejos o viudos", según el *Diccionario de Autoridades*). La obra es utilizada por Fernando de Rojas en los actos de la *Comedia de Calisto y Melibea*, especialmente en el último (pero no la utiliza ni el primer autor ni aparece en la *Tragicomedia*), por lo que el

Diálogo debe ser anterior a 1499 y haberse conocido en los ambientes estudiantiles de Salamanca.

Las *Coplas de Puertocarrero*, recogidas en el *Cancionero de Londres* (LB1, h. 1500) y en el *Cancionero General* (1511) de Hernando del Castillo, tienen un claro carácter teatral a tenor de las rúbricas que señalan el desarrollo de la acción: "fue llamado por su señora y començaron a hablar los dos", "Dize Ella a la compañera", "Habla Ella a su compañera ", "La consideración qu'el haze subiendo". La obra es un requiebro de amor con ecos de la comedia terenciana pero desarrollada dentro de los tópicos del amor cancioneril. El planteamiento terenciano se advierte en la rúbrica inicial por la presencia de la tercera y la burla:

> que hizo Puertocarrero porque, apssando un día por una calle donde su dama estava con una compañera suya, y también tercera dél, que se llamava Xerez, las quales él no avía visto, fue llamado por su señora y començaron a hablar los dos, y algunas vezes ella burlando dél y desfraçéndole, y buelve a hablar a su compañera, donde él toma argumento para hazer este diálogo.

El mundo cancioneril se advierte en los conceptos amorosos del personaje y en su final no correspondido:

Ella. ¿No queréis acabar oy?
¡Qué postema!
Puertocarrero
Señora, bolvíme al tema,
pero ya triste me voy,
pues tan desdichado soy.
Cabo
Ya me voy de donde quedo
voyme sin poder partir,
con certeza de morir
tomo el empresa sin miedo.
Llevo la pena sabida
y voy porque
no me consiente la fe
otra manera de vida
de ver que así sois perdida
vv. 689-702.

C. Juan del Encina y el nacimiento del teatro cortesano

Cuando en la noche de Navidad de 1492 Juan del Encina entra en la sala de los Duques de Alba, estaba naciendo el teatro cortesano en Castilla de cuyo nacimiento nos queda el testimonio de su rúbrica en el *Cancionero de Juan del Encina* publicado en Salamanca en 1496:[81]

> Representacion en la noche de Navidad a donde se introduzen dos pastores, y el vno entro primero en la sala adonde el duque y duquesa de Alva estavan y llego a presentar en nombre de Juan del Enzina vna obra de la mesma fiesta endereçada a la duquesa mostrandose muy dichoso porque le avian ya recebido por suyo, y el otro entro despues y començose a razonar con el en nombre de los detratores y maldicientes.

Esta acta de nacimiento de nuestro teatro se debe a Juan de Fermoselle, nacido en 1468, más conocido como Juan del Encina a partir de 1490. Fue bachiller en Leyes por Salamanca, donde conoció a Nebrija y donde su hermano Diego de Fermoselle fue catedrático de música. Se ordena de menores para conseguir beneficios eclesiásticos por los que estará litigando en diversas ocasiones. Su vocación y profesión se ligan a la música, siendo mozo de coro de la Catedral de Salamanca en 1484 (y capellán de coro en 1490). Estuvo al servicio del Duque de Alba de 1492 a 1497, periodo de su mayor producción literaria. En 1498, tras fracasar en su intento de conseguir el puesto de maestro de capilla de la catedral de Salamanca, puesto que ocupó el dramaturgo Lucas Fernández, viaja a Roma donde va a permanecer al amparo de los papas Alejandro VI, Julio II y León X, con viajes intermitentes a España entre 1510 y 1519. Esta experiencia italiana influirá en su evolución dramática al tener contacto con formas teatrales más desarrolladas que las conocidas en Castilla. Quizás por reacción a su experiencia en la curia romana, viaja a Jerusalén en 1519 donde dice su primera misa. Regresa a España como canónigo de la catedral de León en 1519 y allí murió a finales de 1529 o principios de 1530.

Su obra poética se recoge casi íntegra en su *Cancionero* publicado en 1496. Su poesía es muy variada, siendo ejemplo del virtuosismo formal y temático del manierismo poético del reinado de los Reyes Católicos. En sus formas cultas hay decires alegóricos (*Triunfo de la Fama,* dedicado a los Reyes Católicos*; Triunfo del Amor)*,

---

81 Los textos se toman Juan del Encina de *Obras completas*, ed. A. Mª Rambaldo, Madrid, Espasa Calpe, 1978, t. IV.

una composición elegiaca (*Tragedia trovada a la dolorosa muerte del príncipe don Juan)*, una traducción prehumanista de las Églogas de Virgilio y el relato de su peregrinación publicado como *Trivagia o Vía sagrada a Hierusalem (Roma, 1521*). Gran interés tiene su vertiente más popular, pues es un maestro en la composición de villancicos y romances trovadorescos.

Su primera producción teatral se recoge en su *Cancionero* de 1496. En este cancionero se incluyen las *Representaciones hechas a los duques de Alba*, que incluyen rotuladas como *eglogas* un prólogo de presentación de Juan del Encina ante los Duques y una auténtica É*gloga representada la misma noche de Navidad* basada en el *Officium pastorum* tradicional pero protagonizada por los cuatro evangelistas en figura de pastor. Le siguen una *Representación de la Pasión y Muerte del Redentor* y una *Representación de la Santísima Resurrección de Cristo* protagonizadas por la Verónica que relata la pasión a unos hermitaños y por la Magdalena y los discípulos de Emaús que recogen las tradiciones de las prosas de Pascua y del *Officium Peregrinorum* recreados por Encina. Tras este conjunto de piezas religiosas se incluyen dos Églogas de Andruejo (de carnaval, que también se imprimirán sueltas) y dos Églogas en recuesta de unos amores. En ellas se desarrolla un teatro profano en el que los recursos del teatro paralitúrgico se recrean desde las tradiciones burlescas y amorosas de la poesía cancioneril.

Con independencia de su temática, el teatro de Juan del Encina desarrolla una convención teatral cortesana basada en el mundo rústico y pastoril. En ellas el disfraz del pastor que irrumpe en el salón nobiliario muestra ya un distanciamiento que separa a los espectadores de los representantes. El mundo rústico pastoril no cabe en el salón cortesano, por ello, quien entra así en la corte señala su carácter ficticio, artístico, abriendo un paréntesis en la realidad por el que entra la representación teatral. Al no caber interpretar al rústico pastor como un elemento real, su presencia y sus actos se cargan de un valor simbólico que en muchas ocasiones es potenciado por la alegoría. El personaje del pastor no solo se caracteriza por su vestimenta sino que se expresa en un lenguaje pastoril, un sayagués literario, que en parte ya había sido utilizado por la poesía cancioneril en sus églogas satíricas (*Coplas de Mingo Revulgo*) y en sus contemplaciones devotas del Nacimiento de Cristo (*Coplas de Vita Christi*).

En ediciones posteriores del *Cancionero* se añaden otras obras que van a ir haciendo evolucionar la fórmula enciniana. En la edición de 1507 se añade la *Égloga de las grandes lluvias* en la que, en la Navidad de 1498, se depura el desarrollo de la

égloga navideña actualizando su contenido y enmarcándolo en la realidad biográfica e histórica del autor. Su *Representación ante el príncipe don Juan* (que también tendrá impresiones sueltas) se representó en 1497. En ella el requiebro de amores se perfecciona y utiliza la alegoría para escenificar los tópicos cancioneriles del servir y el penar amorosos.

Su última etapa creativa, influida por su estancia en Italia, se difunde en impresiones sueltas de sus obras, salvo la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* que, junto con la *Egloga del repelón* (una obra cómica en la que unos estubiantes embroman a un rústico pastor), se incluye en la edición del *Cancionero* de 1509. En esta etapa la égloga se dilata y se hace más extensa al tiempo que sus pastores se idealizan suavizando su carácter rústico. Sus tramas son también más complejas. Así, la É*gloga de Cristino y Febea* representa la disputa entre el amor cristiano que representa Cristino y el amor pagano de la ninfa Febea, triunfando este último y haciendo que Cristino abandone la vida eremítica por el servicio de amores. En la É*gloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* se representa la desesperación amorosa de Fileno que termina en su muerte de amor, mediante un sucidio que no pueden evitar Zambardo y Cardonio pese a sus esfuerzos por evitarlo. La obra, aunque tiene un final desatrado como las novelas sentimentales, no condena moralmente el amor como sí hacen los novelistas. Su tono elevado hace que sea la única escrita en arte mayor. La *Egloga de los enamorados Plácida y Victoriano* (1513) es la más ambiciosa del autor. En ella el espacio se diversifica y se desarrolla en la ciudad, el campo y la corte. Aparecen personajes rústicos, junto a pastores cortesanos, personajes del mundo celestinesco y dioses mitológicos (Mercurio y Venus). Estos últimos van a actuar a la manera clásica como deus ex machina transformando la tragedia final de la muerte de Plácida en su resurrección final. Esta obra, con la que Encina quiere asimilar las innovaciones del teatro italiano, fracasó en su intento, pues representada en Italia en la corte del cardenal de Arborea, fue un fracaso a los ojos del público. Quizás por ello es esta la última de las obras teatrales de Encina.

D. Dramaturgos de la generación de los Reyes Católicos

El éxito que no tuvo Encina en Italia, lo obtuvo en Castilla, pues su fórmula teatral, la égloga de pastores religiosa o amorosa, va a ser seguida por los dramaturgos inmediatos. Forman estos escritores la que podemos denominar generación de los Reyes Católicos, ya que escriben sus obras dramáticas de 1492 a 1517 y comparten las siguientes características generacionales:

1. Todos realizan un teatro que parte de tradiciones parateatrales medievales bien sean las representaciones folclóricas de la paraliturgia o los momos y diálogos poéticos cortesanos.
2. Formalizan su teatro desde el lenguaje poético de cancionero.
3. Utilizan la convención dramática pastoril fijada por Juan del Encina.
4. Difunden su producción mediante el modelo poético por ello incluyen sus églogas en sus cancioneros o son recogidas en cancioneros diversos. Transcriben sus textos dramáticos como coplas, esto es, como decires en los que las rúbricas funcionan como acotaciones. La imprenta hace que algunas de estas obras se difundan en impresiones sueltas, generalmente pliegos sueltos, al igual que ocurre con los decires poéticos de éxito.

En esta generación se escriben dos églogas políticas, en las que el mundo pastoril sirve de marco alegórico al servicio de la justificación o la sátira como ya hicieran las *Coplas de Mingo Revulgo.* La *Égloga* de Francisco Madrid fue escrita hacia 1495. El autor pone su pluma para justificar la intervención del rey Fernando ante la invasión francesa del reino de Nápoles. La obra se conserva en dos copias manuscritas del XVI, una de ellas un cancionero. Escrita en arte mayor, su fórmula teatral está más cerca de la poesía satírica (*Coplas de Mingo Revulgo*) y de la égloga virgiliana y humanística que de la fórmula de Encina, todavía escasamente desarrollada en 1495. Su estructura dramática y su significado alegórico se hacen explícitos en su rúbrica:[82]

> Égloga hecha por Françisco de Madrid, en la qual se introduzen tres pastores: uno llamado Evandro, que publica e introduçe la Paz; otro llamado Peligro, que representa la persona del rey de Françia Carlos, que quiere perturbar la paz que Evandro publica; otro llamado Fortunado, cuya persona representa el Rey Don Fernando de Castilla, llamado el Católico, que también quiere romper la guerra con el Rey de Françia llamado Peligro. Y razonan muchas cosas y en el fin de la obra va una canción.

Al mismo género de égloga política pertenece la *Egloga del molino de Vascalón*, que es una composión anónima pastoril en la que se esconde una alusión a un acontecimiento de la época que la crítica no ha conseguido precisar. La toma de Orán fue representada en Alcalá hacia 1510 o 1511 con una *Egloga de pastores* de Martín de

82 Texto tomado de *Teatro medieval.2. Castilla,* ed. M. A. Pérez Priego, Barcelona, Crítica, 1997.

Herrera hoy perdida. En 1517 la llegada a España del rey Carlos fue festejada por el Fernando del Prado (Bachiller Padilla) con su *Égloga real*.

El gran seguidor de la fórmula de Encina será Lucas Fernández (1474-1542), quien contendió con él para la plaza de cantor en la catedral de Salamanca en 1498 alcanzando la plaza de manera definitiva en 1501. El músico salmantino aparece mencionado en la documentación de la catedral vinculado al Corpus en 1501, 1503, 1505, siendo el respondable de organizar sus representaciones. En 1520 fue abad de la Iglesia de santo Tomás de Salamanca. A partir de 1522 comparte ese cargo eclesiástico con sus nuevas labores de profesor de música en la Universidad de Salamanca donde permanece hasta meses antes de su muerte en 1542. Su obra dramática, compuesta a partir de 1503, se recoge en el primer cancionero exclusivo de obras dramáticas, publicado en 1514 en Salamanca con el título de *Farsas y Églogas al modo y estilo pastoril y castellano. Nuevamente impresas*. Incluye en ella una *Comedia en lenguaje y estilo pastoril* y dos *Farsas o cuasicomedia*, en la que con mezcla de pastores y otros personajes sigue los modelos encinianos de églogas pastoriles de amores. Frente a Encina, aumenta la extensión y los personajes de sus obras, al tiempo que centra la trama en la discusión de los pastores con un caballero sobre el amor cancioneril. El *Diálogo para cantar* es un precedente lejano de la zarzuela. En el libro se incluyen también tres composiciones religiosas. La *Égloga o farsa del Nascimiento* y el *Auto o farsa del Nascimiento* desarrollan el *officium pastorum* siguiendo el modelo de madurez de Encina, esto es, su versión amplificada con diálogos costumbristas tal y como desarrolla la *Egloga de las grandes lluvias.* La tercera composición religiosa es un original *Auto de la Pasión* en el que se amplifica la liturgia de tinieblas del Viernes Santo recogiendo diversas tradiciones teatrales (la adoración de la cruz, procesión de la bandera, las Marías, el *Planctus Mariae*) en una ceremonia teatral muy efectiva que adoctrina al público y promueve su devoción con la conversión en escena de Dionisio Aeropagita.

Pedro Manuel Ximénez de Urrea (1486-1535?) fue un noble aragonés de amplia producción literaria. En 1513 publica su *Cancionero* en Logroño con una poesía en la que ya hay imitaciones de Petrarca y una clara influencia de Juan del Encina. Es autor de prosas alegóricas de contenido amoroso como *Batalla de amores, Jardín de hermosura y Rueda de peregrinación*. En 1514 se publicá su *Penitencia de amores* que es plenamente una novela sentimental. Su obra dramática se compone de seis églogas dirigidas a su madre, la primera de ellas ya incluida en el *Cancionero* de 1513 y las cinco siguientes añadidas en su *Cancionero de todas las obras […] nuevamente*

añadido que fue impreso en Toledo en 1516. Cinco de ellas son de temática profana. La primera es la *Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea* que adapta un tercio del acto primero de *La Celestina*. Dos de las cuatro siguientes son recuestas de amor en forma de égloga enciniana: *Égloga llamada Nave de seguridad* y *Égloga trobada [del casamiento]*. Otras dos basan su trama en la riña de pastores: *Égloga de tres pastores* y *Égloga trobada [del rufián]*. La obra religiosa es un orginal tratamiento cortesano del *Officium pastorum* titulado *Égloga sobre el nascimiento de Nuestro Señor Jesú Christo* en el que los evangelistas dirigidos por San Pedro realizan un momo incardinado en el diálogo pastoril.

Siguen el modelo enciniado de la égloga de amores Diego de Ávila, con su *Égloga interlocutoria* (h. 1502-4), Salazar de Breno en su *Égloga* (h. 1511) y el autor de la anónima *Égloga* incluida en la novela *Questión de amor* (h. 1512).

Junto con estos autores hemos de mencionar a dos dramaturgos que superan el modelo de Encina aunque parten de él al comienzo de su producción. Se trata de Bartolomé Torres Naharro y de Gil Vicente. Ambos autores publicarán su obra en un modelo editorial distinto: la recopilación de todas sus obras en forma, no ya de cancionero, sino de recopilación dramática (como ya hiciera Lucas Fernández) pero incluyendo (frente al salmantino) también su producción poética, en este caso supeditada a la teatral. En ambos casos superarán las tradiciones del teatro parateatral medieval del que parten y desarrollarán estructuras teatrales complejas tanto por la amplitud y articulación de su texto dramático como por la incorporación de elementos como la alegoría o la introducción de acotaciones. Con ello se desarrollan las convenciones del teatro cortesano, se da pie a una incipiente profesionalización de lo teatral y se desarrolla la difusión impresa de la literatura dramática de forma específica. Su producción ejerce un magisterio en la escena española desde 1520 que viene a sustituir al modelo anterior de Juan del Encina.

Bartolomé Torres Naharro (¿1485-1520?) publica su producción dramática en la *Propalladia*, en Nápoles el año de 1517. En esta primera impresión incluye las comedias *Seraphina, Trophea, Soldadesca, Tinellaria*, *Ymenea, Jacinta* y el *Diálogo del Nascimiento*. En sus comedias, siguiendo una preceptiva dramática original, desarrolla un modelo teatral de influencia italiana que rompe y supera los antiguos modelos medievales. No obstante, cabe advertir en la *Trophea* la presencia de los momos cortesanos y, sobre todo, en el *Diálogo del Nascimiento* la presencia del modelo enciniano del *Officium pastorum* y las tradiciones medievales de cantos deshonestos.

La obra de Gil Vicente (1465-1536?) se publica en la *Copilaçam de todas las obras*

de Gil Vicente, en Lisboa el año 1562 (y nuevamente en 1586). Su obra bilingüe, en castellano y portugués, supone el nacimiento del teatro luso. En sus primeras obras sigue el modelo de Juan del Encina, como ocurre en el *Auto da Visitasão (1502), Auto pastoril castelhano (1502), el Auto dos Reis Magos (1502) y Quem tem farelos? (1505).* Pero pronto supera el modelo de Juan del Encina desarrollando con originalidad un lenguaje dramático-alegórico en autos religiosos como el *Auto da Fe (1510),* el *Auto dos quatro tempos (1511-16)* y el *Auto da Barca do Inferno* (1517) o profanos como la *Exortação da guerra (1513).* Junto a esta fórmula Gil Vicente desarrollará antes de 1517 la trama de enredo en sus farsas, comedias y tragicomedias utilizando materiales de fuentes literarias diversas, como son los libros de caballería en el caso del *Auto da Sibila Casandra (1513)* o los elementos carnavalescos en la *Comedia do viudo (1514),* en un desarrollo dramático de trama compleja cada vez más espectacular.

2. EL TEATRO RELIGIOSO MEDIEVAL EN CASTILLA

2.1. Los dramas paralitúrgicos

A. Tipología de los dramas paralitúrgicos

Antes de analizar algunos de los textos conservados del teatro paralitúrgico, hemos de precisar los requisitos necesarios para que consideremos paralitúrgica a una representación en la que el texto se ha conservado:

1. Ha de realizarse vinculada a la liturgia bien dentro de la celebración ritual (de forma parentética, deteniéndola en su desarrollo) o bien en torno a ella (inmediatamente antes o después de la celebración).
2. Ha de tener un carácter ceremonial, reglado, que se repite dentro de la fiesta religiosa correspondiente. Por ello se realiza en el templo y con una caracterización tradicional y consuetudinaria (barbas, vestidos, atrezzo, como se acostumbra a hacer, según suelen indicar las anotaciones de sus pagos).
3. El texto se conserva de manera accidental y secundaria, pues la representación se basa en la tradición oral que pasa de boca a boca y de actor a actor.
4. Tiene una elocución musical, indicándose en ocasiones la diferencia entre leído (cantando en el sentido litúrgico) y rezado (recitado sin música en su sentido litúrgico) y terminando habitualmente con una composición cantada (habitualmente un villancico).

Los textos que conservamos en Castilla que reúnen esas características en la Edad Media se relacionan por su producción y representación con dos ámbitos diferentes: el abierto de la catedral (u otros templos de la diócesis) y el cerrado del convento de clausura femenino. Esta diferencia se refleja también en las características y estructura dramática de los textos. Por ello dividimos los dramas paralitúrgicos en diocesanos (vinculados a los espacios abiertos de representación) y conventuales (vinculados a las clausuras femeninas).

Los dramas paralitúrgicos diocesanos se caracterizan por desarrollar una trama dramática lineal que sigue la fuente escriturística que escenifica. Su función básica es la de facilitar la participación devocional de los fieles en las principales fiestas litúrgicas del año cristiano. Conservamos dos textos de esta tradición: el *Auto de los Reyes Magos* (s. XII) y el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo (h. 1498).

Los dramas paralitúrgicos conventuales se caracterizan porque en su trama se dan escenas yuxtapuestas en las que hay una simultaneidad entre acontecimientos escenificados propios de la celebración que se representa (el nacimiento del Niño Dios) con otros que se derivan de las prefiguraciones o interpretaciones teológicas de las lecturas yuxtapuestas en el oficio litúrgico con el que se relacionan (la insignias de la Pasión que escenifican la teología de la Redención). Esta simultaneidad refleja hábitos de lectura femenina conventual en los que las lecturas litúrgicas del salterio latino se glosan en castellano. Con ello estas obras más que suscitar la devoción de sus espectadoras buscan en su escenificación favorecer la contemplación espiritual de los contenidos litúrgicos. Las obras que conservamos de este tipo teatral son la *Representaçión del Nasçimiento de Nuestro Señor* y las *Lamentaçiones fechas para la Semana Santa* de Gómez Manrique (1458-1481), y el anónimo *Auto de la huida de Egipto* (h. finales del XV).

B. *Auto de los Reyes Magos*

El *Auto de los Reyes Magos* se conserva en un manuscrito de la catedral de Toledo, hoy custodiado en la Biblioteca Nacional. El códice es de finales del siglo XII y contiene dos textos latinos: la *Glosa al Cantar de los Cantares* y a las *Lamentaciones de Jeremías* de Gilberto de la Porrée; y en sus dos folios sobrantes se copió el *Auto*. Por las *Memorias* de Vallejo sabemos que fue ceremonia y tradición toledana desde el siglo XIII. Por su lengua el autor parece ser un toledano del siglo XII en cuya escritura confluyen los rasgos de un castellano arcaico, una presencia mozárabe propia de una población arabizada y un influjo franco (gascón o catalán). En todo caso, como

ya hemos visto, su creación se vincula al influjo francés y cluniacense por el que se sustituye la liturgia hispano-visigoda o mozárabe por la romana o latina sobre todo a finales del siglo XII.

La obra responde a una estructura dramática propia del *Ordo stellae* de tradición original, ya que no traduce ninguna fuente conocida ni tiene paralelos entre los dramas litúrgicos conocidos en Europa. Aunque el texto está escrito a renglón seguido, presenta unas marcas peculiares de puntuación que han permitido señalar diálogos y escenas. La crítica suele repartir el texto en siete escenas. Las tres escenas iniciales sirven de presentación de los Reyes mediante monólogos: escena I, monólogo de Gaspar; escena II, monólogo de Baltasar; y escena III, monólogo de Melchor. En la escena IV se produce el encuentro de los reyes y su decisión de ir a adorar al niño Dios para entregarle unos regalos con el fin de saber si es o no Dios. La escena V representa la visita de los Reyes a Herodes. En la escena VI Herodes, mediante un monólogo, desvela sus miedos por el recién nacido y solicita el consejo de sus sabios. En la escena VII final se produce una discusión de los sabios en la corte sobre dónde ha nacido el Mesías. La obra se interrumpe abruptamente lo que ha llevado a la crítica a pensar que está incompleta o que acabaría con un final representado sin texto, una teofanía en la que los Reyes presentarían simbólicamente los regalos al Niño Dios.

El texto está escrito en pareados fluctuantes en los que la medida se vincula a las escenas. Los monólogos de las tres escenas iniciales se desarrollan en una base de eneasílabos; las presentaciones de las escenas cuarta y quinta se remansan en una base de dominio alejandrino; la tensión dramática que se inicia al final de la escena quinta se plasma en una base de heptasílabos; la obra vuelve a remansar su final regresando al ritmo eneasílabo del comienzo.

La obra muy posiblemente se representase con un soporte musical cantando sus versos, como ocurre actualmente en el *Misteri d'Elx* que mantiene las convenciones y tradiciones de la representación paralitúrgica medieval. En cuanto a su puesta en escena la obra exige un escenario múltiple en el que en lugares diferentes del templo cada Rey realice su monólogo. Tras ello los Reyes han de encontrarse en un espacio en el que se represente su encuentro. Una vez juntos, han de desplazarse a un nuevo lugar que simbolice el palacio de Herodes donde continuaría la representación hasta un desplazamiento final para realizar la adoración sin texto, si es que terminase así la representación. Tanto la caracterización de los personajes como sus movimientos progresivamente irían evolucionando de una representación estática y ceremonial,

en la que las vestimentas serían ropas litúrgicas (albas, casullas, dalmáticas, etc.) y los movimientos propios de una procesión, a la utilización de ropas y complementos apropiados para visualizar a los Reyes y a los judíos, movimientos escénicos más dinámicos y realistas y quizás a un desarrollo escenográfico que adaptase los distintos lugares del templo a la realidad de la representación (camino en el desierto, palacio de Herodes, etc.). Incluso, como ocurre en momos del XV, cabe el desarrollo escenográfico de la estrella acompañada de algún efecto luminoso.

C. La obra dramática de Gómez Manrique

A propósito de la poesía cancioneril ya vimos la caracterización biográfica y la obra poética de Gómez Manrique. En su *Cancionero* junto a su poesía se recogen los momos cortesanos que ya hemos reseñado (en honor del infante Alfonso en su mayoría de edad y por el nacimiento de un sobrino suyo) y la *Representaçión del Nascimiento de Nuestro Señor*, obra, como vimos, escrita a instancias de su hermana María para su representación coventual en Calabazanos posiblemente en 1476.

La obra se realiza desde el esquema básico del *Officium pastorum* (diálogo de los ángeles a los pastores y adoración del niño) al que se le yuxpone una escena inicial de las dudas de San José de amplia tradición dramática europea (cuyas fuentes son el Evangelio de san Mateo y los evangelios apócrifos) y una escena posterior con un momo sobre las insignias de la Pasión. Con ello la obra presenta una estructura dramática en la que se yuxtaponen escenas de la vida de Cristo a lo largo de siete escenas. En la primera de ellas se desarrolla la duda de José junto a la que se incluye una oración de María que se resuelve con la riña del ángel a José. La segunda escena representa la adoración de María recién parida al Niño mediante un magníficat que puede tener una tradición conventual amplia, como demuestra Pedro Cátedra a propósito de las coplas de Juan Álvarez Gato. La tercera escena desarrolla el anuncio del ángel a los pastores propio del *Officium pastorum* tradicional. La cuarta escena representa la adoración de los pastores que en el *Officium* tradicional solía realizarse sin texto como final de la representación. La escena quinta, como ocurre en las coplas de Juan Álvarez Gato, escenifica la adoración de los tres arcángeles al Niño Dios. La escena sexta aplica la técnica de los momos cortesanos con una vuelta a lo divino para presentar los símbolos de la Pasión y con ello vincular, como ocurre en la liturgia y en la teología cristianas, los misterios de la Encarnación y la Redención. La escena séptima cierra la obra con una canción, cierre musical y escenificación de la adoración por parte de las monjas que asisten a la representación.

La maestría poética de Gómez Manrique se advierte, además de en su cuidado lenguaje alejado del rusticismo del teatro pastoril posterior, en su variedad métrica. Los personajes principales (San José, la Virgen y los ángeles) utilizan la copla castellana. Los pastores se expresan en tercetos y coplas mixtas de siete versos. El momo de las insignias de la Pasión se desarrolla en cuartetas. La canción final es un villancico con métrica de zéjel puro.

Como ocurre en el *Auto de los Reyes Magos,* la *Representaçión* supone un espacio dramático múltiple y en ocasiones simultáneo: la casa de San José*,* el pesebre y otro lugar donde se representa la anunciación del ángel a los pastores. El pesebre ocuparía el lugar central y sería el centro de la representación pues en él se escenifica la oración de María en la escena de las dudas de San José (que se representan en otro lugar del templo), en él hace su adoración María, a él se desplazan los pastores para adorar al Niño, en él también lo adoran los ángeles y presentan las insignias de la Pasión. Las monjas serían las actrices de la representación, como se muestra en la referencia directa de su final:[83]

> Cantemos gozosas,
> ermanas graciosas,
> pues somos esposas
> del Jesús bendito. vv. 179-182.

Los movimientos escénicos y los parlamentos de los personajes son propios de una puesta en escena estática y ceremonial en la que caben dos tradiciones teatrales. La primera de ellas, propia de la tradicional adoración de los pastores, supone cierto desplazamiento hacia el lugar central de la adoración y una enunciación estática, posiblemente desde el ambón desde donde realizaría el ángel su anunciación:

> Mis oídos han oído
> en Bellén ser esta noche
> nuestro Salvador naçido.
> Por ende dexar debemos
> nuestros ganados e ir
> por ver si lo fallaremos.
>
> Los PASTORES veyendo al glorioso Niño:

[83] Texto tomado de la edición digitalizada en la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*: http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-representacion-del-nacimiento-de-nuestro-senor--0/

Este es el Niño eçelente
que nos tiene de salvar.
Hermanos, muy omilmente
le lleguemos [a] adorar. vv. 71-81.

La segunda, más propia de actividades paralitúrgicas como la *Depositio*, supone la presentación de nuevos personajes y atrezo en un lugar destacado y simbólico del templo, como puede ser ante el altar que simboliza a Cristo:

EL CÁLIZ:

¡Oh santo Niño naçido
para nuestra redençión!
Este cáliz dolorido
de la tu cruda pasión. vv. 129-132.

Junto a estos elementos la representación tendría un soporte musical (al menos en su final), movimientos procesionales a lo largo del templo para desplazarse de un lugar a otro y posiblemente un vestuario ad hoc (como se documenta al menos en representaciones conventuales del XVI). La obra se incluiría en la celebración de vísperas de la Navidad.

Las coplas *Fechas para la Semana* Santa, tal como reza su rúbrica, más conocidas como *Lamentaciones fechas para la Semana Santa*, no se han transmitido en el *Cancionero* de Gómez Manrique, sino en el *Cancionero de Pero Guillén de Segovia.* La obra desarrolla en 116 versos, sin movimiento escénico, un *Planctus Mariae* en romance en el que participan la Virgen María, San Juan y la Magdalena (como mero figurante). Lo inicia María y está dominado por lamentos de dolor, en los que a veces se mezclan relatos de escenas de la crucifixión. El estatismo de la acción se compensa con un ágil uso del diálogo que pasa de María a San Juan para repartirse desde él en un final muy dinámico, pues en las cuatro últimas estrofas cambia el receptor según sus rúbricas:[84]

Hablando con la Magdalena dice
Hablando con Santa María dice
Responde Nuestra Señora Santa María y dice
Responde San Juan y dice

---

[84] Texto tomado de *Teatro medieval.2. Castilla*, ed. M. A. Pérez Priego, Barcelona, Crítica, 1997

En su contenido, los protagonistas inician sus parlamentos presentándose. Posteriormente, ambos generalizan su dolor y solicitan que se participe en su llanto. Se cierra el lamento con la expresión de la duda de María sobre el trágico fin de su Hijo, y la dolorida confirmación de su muerte en el breve relato que realiza San Juan.

El texto repite el estribillo "¡Ay dolor!", que parece formar parte de las versiones romances del *Planctus* pues también está presente en el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo y en un planto catalán "Ay ten greus son nostras dolors", recogido en una consueta mallorquina del siglo XIV, y en las tres Marías que aparecen en el *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández ("¡Ay dolor, dolor, dolor", v. 294). En este estribillo se advierte que en torno a la liturgia del Viernes Santo nace de forma muy similar en ámbitos y tradiciones diferentes una forma espectacular de representación.

D. *Auto de la huida a Egipto*

El texto se ha conservado en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid procedente del monasterio de clarisas de Santa María de la Bretonera en la provincia de Burgos. La fecha de su composición ha de oscilar entre 1446 en que se funda el monasterio y 1512 en que el manuscrito se lleva a su biblioteca. Su estructura dramática y su estilo permiten que la crítica feche la obra a finales del siglo XV, antes del teatro de Juan del Encina ya que no hay huella de su lenguaje pastoril. No obstante, el tratamiento original que hace del *Officium pastorum* está más en línea con el teatro de principios del XVI que con el teatro del cuatrocientos. Su fuente principal, como ocurre con la *Representación del Nascimiento*, es el evangelio de San Mateo y los evangelios apócrifos.

La obra tiene una compleja estructura en la que se yuxtaponen, como es propio del teatro conventual, dos planos diferentes engarzados por una figura muy original y sin fuente conocida: el peregrino. Los dos planos yuxtapuestos son la historia de la huida a Egipto, que abre y cierra el drama, y un *Officium pastorum* muy evolucionado en el que los pastores han sido sustituidos por un diálogo entre San Juan Bautista, que anuncia el nacimiento de Cristo, y el peregrino que representa la adoración y la conversión devocional del pueblo fiel que se retira a una vida eremítica similar a la clausura conventual.

Formalmente el *Auto* se desarrolla en coplas reales, con la inclusión de cinco villancicos zejelescos. Uno de ellos es una clara vuelta a lo divino de un conocido poemilla amoroso:[85]

---

[85] Citamos por *Teatro medieval.2. Castilla*, ed. M. A. Pérez Priego, Barcelona, Crítica, 1997.

Romerico, tú que vienes
do el rey de la gloria está,
las nuevas d'Él tú me da. vv. 270-272.

Gran riqueza dramática tiene el primer encuentro del peregrino y San Juan que se desarrolla en un ágil diálogo de preguntas (el Peregrino) y respuestas (San Juan) de dos versos cada una en el que se desarrolla la escena de la anunciación del *Officium pastorum* tradicional renovado con nuevos personajes que sustituyen a los ángeles anunciadores, como ocurrirá en el teatro catequético de la primera mitad del XVI, especialmente en las farsas dialogales de Diego Sánchez de Badajoz.

En su representación sigue necesitando el espacio múltiple y simultáneo propio de la presentación paralitúrgica tradicional ya que la obra comienza con el anuncio a José en la casa de Judea para que se desplace con María y el niño hasta Egipto. Esta primera parte termina con el encuentro con los ladrones en mitad del camino que se arrepienten ante el Niño Dios. La segunda, que se abre en casa de Zacarías donde el Bautista anucia su intención de retirarse al desierto, desplazándose de inmediato. Allí el Peregrino que viene de Egipto se encuentra con él y se produce el ágil diálogo en el que San Juan le anuncia el nacimiento del Mesías y el Peregrino decide regresar para adorarlo. En la tercera parte el Peregrino vuelve a su patria y adora al Niño Dios en Egipto. Tras la adoración, retorna al desierto para transmitir las nuevas a San Juan e iniciar con él una vida eremítica. En su cuarta parte, de forma muy breve, se escenifica el regreso de la Sagrada Familia a Judea.

La obra, si bien tiene una esquemática yuxtaposición de cuadros de rígida interpretación pues son casi meros diálogos o monólogos, ofrece una gran riqueza musical, al incluir villancicos cantados ("Oyendo Josepe al ángel, va cantando este villançico", "Buélvese el peregrino de Egipto cantando". "A la vuelta canta Josepe este villancico"). Así mismo, sus acotaciones muestran un incipiente juego escénico de alto valor simbólico:

Pónense de rodillas los tres ladrones y dizen a Nuestra Señora
En volviendo a Egito, va a adorar a Dios
Estando San Juan en su cueva vio venir el Peregrino y sale a resçivir diziendo

2.2. El *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo

A. Transmisión y composición

El *Auto de la Pasión* se conserva transcrito en los espacios en blanco del libro de cuentas de la capilla de san Blas o de Pedro Tenorio de los años 1485 a 1487, de la catedral de Toledo. El texto, copiado una vez cerrado el libro de cuentas, tiene carácter de borrador, con una escritura discontinua y con fragmentos tachados (de hecho, hay una doble versión del Planto de san Juan). La obra aparece junto a un fragmento del *Auto de los santos Padres* y un guión del *Auto de san Silvestre.* Su fecha de composici*ón fue* entre 1487 y 1499, fechas del cierre del libro y de la muerte de su autor.

La obra ha sido atribuida por la crítica a Alonso del Campo por razones documentales. En primer lugar, el autor aparece vinculado a lo largo de toda su vida a la catedral toledana, siendo clerizón, capellán de coro, receptor de cuentas de la capilla de San Blas, sacristán de la capilla de Santiago y responsable de las fiestas del Corpus desde 1481 a 1499. En segundo lugar era el receptor de la capilla del libro de cuentas en el que se ha transcrito la obra durante los años registrados en el mismo. Este libro de cuentas es de los pocos que aparecen en la lista que de sus bienes se hace tras su muerte para venta en almoneda pública.

Su autoría se refuerza cuando se advierte el carácter de taracea y de reutilización de materiales de acarreo que realiza Alonso del Campo ensamblándolos con unos torpes versos en un montaje teatral de gran madurez dramática y clara eficacia espectacular. Con ello Alonso del Campo se mostraba como un hombre de teatro poco dado a la pluma, pero gran conocedor de los recursos propios de la puesta en escena. En su obra articula elementos de lírica cancioneril (versos de la *Pasión trobada* y de las *Siete Angustias* de Diego de San Pedro) con restos de una pasión tradicional toledana (cuya existencia se documenta desde principios del XV), al tiempo que dramatiza, como hace el teatro conventual, tradiciones apócrifas (en este caso de la Pasión: la sentencia de Pilatos) y episodios de amplia tradición en la literatura devocional (el diálogo de San Juan y la Virgen) con la paraliturgia de la Pasión (*Planctus Mariae* y ceremonias de la *Depositio*). Y todo ello lo hace en un nuevo marco teatral que pretende depurar el teatro paralitúrgico diocesano de los excesos de representación que había ido acumulando a lo largo del siglo XV. Espectacularidad y devoción serán, pues, los objetivos de su propuesta dramática.

B. Estructura dramática

El texto de *Auto de la Pasión*, tal como ha sido editado reiteradamente, es una reconstrucción crítica hecha desde el manuscrito que lo conserva. Sus descubridoras y primeras editoras, Carmen Torroja y María Rivas, dividieron el texto en escenas y propusieron un orden que seguía su transcripción en el libro de cuentas. Así proponen la siguiente secuencia de escenas : I, Oración en el huerto (vv. 1-143); II, El prendimiento (vv. 144-180), III, La negación de Pedro (vv. 221-310); IV, Planto de San Pedro (vv. 221-310); V, Planto de San Juan (vv. 311-415); VI, Sentencia de Pilatos (vv. 416-509): VII, Nuestra Señora y San Juan (vv. 510-541); y VIII, Planto de Nuestra Señora (vv. 542-599).

Este orden altera el de copia, ya que la editoras por razones argumentales han desplazado parte de Nuestra Señora y San Juan (vv. 416-509) detrás de la Sentencia de Pilatos. La disposición y el orden de copia, así como la propia trama dramática, hacen recomendable mantener este diálogo como escena VI, antes del Planto de Pilatos que pasaría a ser la escena VII. Por otra parte hay dos fragmentos copiados una vez terminada la obra que las editoras tratan de distinta manera. Los versos 592 a 599 forman un fragmento suelto que incluyen como final de la composición y que en realidad es una especie de intento propio por componer un *Planctus Mariae* al que renuncia el autor en beneficio de los versos de Diego de San Pedro que utiliza para cerrar su obra. Por otra parte los versos 530 a 541 por su copia como estrofa aislada y por sus personajes (San Juan y la Magdalena) vienen a completar la nómina familar de los protagonistas de los tradicionales lamentos ante la Cruz, como las *Lamentaciones* de Gómez Manrique. Por ello forman con la escena VIII una unidad dramática que cabría denominar El Calvario. Esta nueva reconstrucción es la que analizaremos, aunque se haga referencia también al orden que viene considerando la crítica.

Teniendo esto en cuenta, el *Auto de la Pasión* responde a una estructura dramática bimembre en la que se representa el Prendimiento en su primera parte y la Pasión en la segunda. Las escenas de la oración del Huerto (I), del beso de Judas (II, preferimos esta denominación a la inicial del prendimiento), de la negación de San Pedro (III) y del planto de San Pedro (IV) representan mediante la acción la detención y juicio del Señor por parte de los judíos según el relato evangélico. Las tres primeras escenas reproducen los hechos en su escenificación y la última, el canto lírico del planto de San Pedro, relata los hechos representados anteriormente con una intensidad lírica que repite el tradicional estribillo de las lamentaciones paralitúgicas: "¡Ay, dolor!".

Este dolor, devocionalmente, pretende ser contrición en el devoto espectador que ha de identificarse con los versos de San Pedro en los que siente el perdón de Cristo:[86]

Estando muy afinado
llamándome pecador,
vi sacar muy desonrado
al mi presçioso Señor.
Él mostróme tanto amor
con quanta pena llevaba,
dixo que me perdonava
aviendo de mí dolor.
¡Ay, dolor! Vv. 302-310.

La segunda parte va a relatar la Pasión y Muerte de Jesús mediante una serie de plantos enlazados con escenas que suponen un movimiento escénico. El Planto de San Juan (V) relata la Pasión desde el Huerto de los olivos a la sentencia de Pilatos con un intenso dramatismo propio del lamento lírico de su género, nuevamente subrayado por el estribillo propio de la tradición paralitúrgica: "¡Ay, dolor!". Tras esta escena ha de situarse la tradicional estampa de San Juan y la Virgen (VI, retrasada como VII por la mayoría de editores). La escena, como ocurre en el enlace entre las escenas I y II de la primera parte ("levantaos, amigos, vamos,/que ya es llegada la ora, vv. 137-138), supone el inicio del movimiento de los personajes, al decir San Juan a María:

Lenvantadvos dende, Señora,
e andad luego comigo
que non sabedes vos agora
el mal que vos es venido vv. 441-419 (vv. 520-513 de otras eds.).

Tras anunciar San Juan a María la Muerte de Jesús, la respuesta de María abre un cierto suspense sobre el desarrollo de la acción al dudar de la realidad de este anuncio:

Mas no sé si creería
que al mi Hijo tal hiziesen
e ninguno non plazría
que la tal muerte le diesen vv. 432-435 (vv. 526-529 de otras eds.).

86 Citamos por nuestra propia edición pendiente de publicación.

La Sentencia de Pilatos viene a deshacer estas dudas al relatar cómo ha de ser la crucifixión (VII, VI en la mayoría de los editores). Tras ello la escena del Calvario (VIII, final de la VII y VIII en la mayoría de los editores) supondría un movimiento hasta el lugar de la representación en la que se escenificase el tradicional *Planctus Mariae* con los personajes acostumbrados: la Virgen María, San Juan y la Magdalena. Por ello, esta escena final tiene un inicio protagonizado por San Juan en el que se señala el movimiento escénico:

Rastro claro hallarés,
por el qual mi alma llora,
que su sangre es guiadora
y por ella os guiarés vv. 533-536.

Se cierra con el Planto de María ante el Hijo crucificado, acompañada por San Juan que comienza el lamento ("¡Qué mal recabdo posistes/ en vuestro Hijo, Señora", vv. 530-531), ante una Magdalena silente (*Sant Juan. La Madalena*) y una Madre desgarrada por el dolor que invita a una contemplación devota de raigambre franciscana con la repetición de los versos de Diego de San Pedro que dan fin a la representación:

¡Amigas, las que paristes,
ved mi cuita desigual,
las que maridos perdistes,
que amastes y quesistes,
llorad comigo mi mal
[…]
¡O, sagrada hermosura,
que así se pudo perder!
¡O, dolorosa tristura!
¡O, madre tan sin ventura,
que tal as podido ver!
¡O, muerte, que no me entierra,
pues que d'ella tengo hanbre!
¡O, cuerpo lleno de guerra!
¡O, boca llena de tierra!
¡O, ojos llenos de sangre
vv. 542-546 y 582-591.

En síntesis, esta estructura puede reflejarse en el siguiente esquema:

I. Prendimiento: representa mediante la acción en escena el prendimiento del Señor según el relato evangélico:
   - La Oración en el Huerto: I
   - El Beso de Judas: II.
   - La Negación de Pedro: III
   - Se vuelve a relatar el prendimiento y la negación en el Planto de San Pedro (IV).

II. Pasión : la acción no se representa, sino que es relatada:
   - El Planto de San Juan Relata la pasión desde el Huerto de los olivos a la sentencia de Pilatos: V.
   - San Juan anuncia a la Virgen la Muerte de Jesús: VI.
   - La Sentencia de Pilatos confirma y relata cómo ha de ser la crucifixión: VII
   - El Calvario: Planto de María ante el Hijo crucificado: VIII

Un ejemplo de representación yuxtapuesta de la Pasión de naturaleza paralitúrgica y articulada sobre dos plantos protagonizados por San Pedro y San Juan la encontramos en un *Plancto* de Palma de Mallorca descrito en una consueta de tempore, h. 1440, y representado en los maitines del viernes santo, según documenta Eva Castro:[87]

> Después de encendidos los cirios, se lleva a cabo el oficio de Maitines tal y como se describe en la consueta. Tras el noveno responsorio, se hará el planto de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo. En primer lugar, que se aproxime un presbítero vestido con dalmática imitando a san Pedro y que haga su planto ante el crucifijo dispuesto en medio de la nave central de la iglesia. Después se aproximará desde otro lugar un sacerdote que imite a san Juan, e inmediatamente después otro sacerdote que imite a María, Madre del Salvador, y otros dos presbíteros que imiten a María Magdalena y a María de Santiago, etc. Una vez hecha la representación de los plantos, que todos los clérigos se sitúen en el coro y digan Laudes.

Como se ve, Alonso del Campo conoce tradiciones parateatrales vinculadas a la liturgia del triduo pascual que utiliza en la nueva estructura dramática con la que renueva y depura la antigua representación de la Pasión toledana.

---

87 Citamos por la traducción que incluye en *Teatro medieval. 1. El drama litúrgico*, ed. E. Castro, Barcelona, Crítica, 1997, p. 243.

C. Las diversas tradiciones teatrales utilizadas

El análisis de la métrica del *Auto* demuestra que está hecho de materiales diversos seleccionados por el autor y rehechos en una nueva composición dramática en la que se fueron yuxtaponiendo métricamente y articulándose en el entramado argumental de su representación. Se advierte la siguiente composición métrica:

- La Oración del Huerto (I) y El Calvario (VIII) utilizan coplas reales escritas por Diego de San Pedro. En concreto se adapta la *Pasión Trobada* (I) y *Las siete angustias de Nuestra Señora* (VIII).
- El Beso de Judas (II) está escrito en pareados anisosilábicos, similares al *Auto de los Reyes Magos* (s. XII) y en cuartetas de rimas cruzadas y alternantes raras en el siglo XV. Por ello, cabe presumir que estas formas están tomadas de una antigua pasión toledana quizás del siglo XIII.
- La Negación de San Pedro (III) está escrita en coplas reales, utilizadas en el siglo XV, y en cuartetas más propias del siglo XIV, ambas formas utilizadas en la *Representación del Nascimiento* de Gómez Manrique.
- El Planto de San Pedro (IV) está escrito en coplas castellanas de la época del Cancionero de Baena
- El Planto de San Juan (V) en sextinas, forma métrica prácticamente inexistente en el XV.
- La escena VI (San Juan y la Virgen) está compuesta en cuartetas de base eneasílaba, abab, excepcionales en la tradición castellana. Al igual que la Sentencia de Pilatos (VII) que utiliza cuartetas irregulares.

De lo visto, la variedad métrica responde a tradiciones poéticas anteriores entre las que podemos ver el uso tradicional antiguo del pareado, como base del Beso de Judas (II), ya que el pareado se utiliza en el *Auto de los Reyes Magos* y en los textos conservados del *Bien vengades*. El uso de las cuartetas muestra la utilización de tradiciones teatrales anteriores. El final del Beso de Judas (II) y la Negación de San Pedro (III) presentan formas ya utilizadas anteriormente en textos teatrales castellanos; las cuatertas usadas en San Juan y la Virgen (VI) y la Sentencia de Pilatos (VI) son excepcionales, quizás por sus fuentes cercanas a la hagiografía popular. El resto de la métrica es explicable desde sus fuentes: Diego de San Pedro (de quien se utilizan 141 versos, una cuarta parte de la obra) y los Plantos quizás ya utilizados en tradiciones paralitúrgicas anteriores.

Además de la métrica, la obra tiene una clara huella de la antigua pasión toledana en su comienzo. La obra se inicia con una amplia escena de la Oración en el huerto

que Alonso del Campo toma directamente de la *Pasión Trobada* de Diego de San Pedro. Pero, antes de incluir los versos cancioneriles abre su obra con ocho versos en pareados fluctuantes que enlazan métrica y temáticamente con la escena del beso de Judas (II), la más arcaica de todo el *Auto*:

Amigos míos, aquí esperad
mientras entro a orar al huerto,

que mi anima está triste hasta la muerte
que yo e de pasar muy fuerte,

e mi cuerpo está gimiendo
y mi coraçón desfallesçiendo.

Velad conmigo mis amigos,
no me seáis desconosçidos.

vv. 1-8.

El manuscrito conservado muestra la dificultad del inicio de la obra, pues hay una copla mixta de siete versos, de muy mala factura, tachada, con un contenido similar. Parece que Alonso del Campo pretende renovar la antigua pasión amplificando su inicio pero no sabe cómo presentar el nuevo material ante un público acostumbrado a la representación tradicional. Por ello, tras intentar un inicio que no le convence, arranca con los versos tradicionales para introducir a partir del verso noveno su amplificación culta tomada de un autor cancioneril de éxito, como es Diego de San Pedro. Ello se hace más notorio al comprobar la reiteración que se da en la estrofa final de la escena primera (la Oración del huerto) y el comienzo de la escena del Beso de Judas (II) con el motivo de despertar a los apóstoles que no han podido velar junto al Señor:

Nuestro Señor a los diçipulos

Pues veis que no se mejora
este través qu'esperamos,
ya más no nos detengamos,
levantaos, amigos, vamos,
que ya es llegada la ora
para que el Hijo de Dios
resçiba inmenso Dolores
por el pecado de dos,
al qual verés puesto vos
oy en manos de traidores.

[II: El Beso de Judas]

[El Ihesu]

Amigos, ¿y qué hazes
que tan gran sueño tenés?

Levantadvos y andemos,
que no es tiempo que aquí estemos;

que yo de verdad vos digo
que aquél que me trae la muerte
aína será conmigo.

vv. 134-150

La continuidad entre los primeros ocho versos ("Amigos míos, aquí esperad / mientras entro a orar al huerto", vv. 1-2) y el comienzo de la escena II ("Amigos, ¿y qué hazés/ que tan gran sueño tenés?/levantadvos y andemos,/ que no es tiempo que aquí estemos", vv. 144-7) vuelve a subrayar la presencia de la tradicional pasión.

Por otro lado, atendiendo a su desarrollo dramático se observa que el *Auto de la Pasión* recoge en su trama dos tradiciones medievales: el misterio y el planto. En el misterio, tal como lo denominan en Francia, se representan directamente mediante acciones episodios bíblicos o hagiográficos. El misterio es acción en escena. Alonso del Campo utiliza esta tradición en la representación estática de la Oración en el huerto (I) en la que siguiendo la tradición de los momos ("Aquí aparescerá el ángel teniendo las ensinias de la Pasión y mostrará cada una por sí a su tiempo") hace remembranza del paso inicial de la Pasión. Mediante el diálogo se representan los dos pasos siguientes relatados en los evangelios: el beso de Judas (II) y la negación de Pedro (III). Similar técnica se utiliza en la escena de San Juan y la Virgen (VI) en la que el diálogo presenta al personaje protagonista que encarna la contemplación dolorosa de la Pasión: la Virgen María.

La segunda de las tradiciones utilizada por Alonso del Campo es la paraliturgia de los plantos. En ella la acción no se representa en escena, sino que se narra por medio del personaje que realiza su lamento. Esta técnica se utiliza en los Plantos de San Pedro y de San Juan, de los que hay tradición comprobada en Mallorca en el siglo XIV, y que utilizan el estribillo tradicional "¡Ay, dolor!" de la paraliturgia de Semana Santa (como también hacen las *Lamentaciones* de Gómez Manrique). Con

una técnica muy similar al *Canto de la Sibila* Pilatos realiza un relato bíblico estático en su Sentencia (VII). El Calvario (VIII) desarrolla el *Planctus Mariae* dentro de una paraliturgia que también tiene relación con la ceremonia de las las Tres Marías en las que aparecen las figuras de San Juan, la Virgen y la Magdalena ("Sant Juan. La Madalena" como en *Lamentaciones* de Gómez Manrique). El lamento de la Virgen, el *Planctus Mariae* propiamente dicho, se realiza con el estatismo propio del canto litúrgico, tal como era propio de la prosa litúrgica *Stabat mater dolorosa*.

La obra de Alonso del Campo utiliza materiales y tradiciones ajenas a él. ¿Qué debemos a su originalidad, a su propia aportación? Fundamentalmente la labor de Alonso del Campo reside en la integración de toda esta diversidad de materiales de acarreo en una nueva unidad estructural de gran eficacia teatral con la que amplifica y renueva la pasión tradicional de la que parte. Para ello, motiva el prendimiento tradicional mediante la nueva escena de la Oración en el huerto. En segundo lugar equilibra la obra en dos partes simétricas en las que el final de una y el comienzo de otra comparten la similitud formal del Planto (IV de San Pedro y V de San Juan). En tercer lugar rompe el estatismo propio de los plantos mediante un movimiento escénico que desplaza a San Juan y a la Virgen hasta la Cruz en dos momentos dinámicos: la escena de San Juan y la Virgen (VI) y el inicio de la escena del Calvario (VIII).

En segundo término, Alonso del Campo pone a disposición de la paraliturgia dramática los avances del lenguaje teatral de finales del XV ornamentando con ellos el texto tradicional. Por ello, en la *elocutio* buscará versos de la poesía cancioneril amplificando en un cuarto el texto tradicional con el magisterio de Diego de San Pedro. En la *dispositio* desarrollará la música, ampliando el tradicional lamento del *Planctus Mariae* con dos nuevos plantos de San Pedro y San Juan; y dignificará la representación incluyendo los momos cortesanos vueltos a los divino, como ya había hecho anteriormente Gómez Manrique. En la *inventio* adaptará teatralmente materiales narrativos (los poemas cancioneriles y las fuentes hagiográficas) y los integrará dentro de la tensión dramática propia de la paraliturgia de la Pasión.

D. Liturgia y representación en el *Auto*

La representación del *Auto de la Pasión* por su temática litúrgica y su estructura bimembre se relaciona con los dos primeros días del triduo pascual: el jueves santo en el que se celebra la noche de la institución de la eucaristía y del prendimiento y el viernes santo de la pasión y muerte de Cristo. Cabría una representación en ambos días, como actualmente se articula el *Misteri d'Elx* en vespra y festa, los días 14 y

15 de agosto. La *Depositio* castellana y la representación de las Tres Marías con las que se relaciona por sus tradiciones y forma de representar se vinculan a la liturgia del viernes santo. Al igual ocurre con el *Planctus Passionis* mallorquín que terminó fusionando el planto paralitúrgico con los maitines del viernes santo en el siglo XV y con la ceremonia del Descendimiento en el XVI. No obstante este carácter propio del ciclo de la Pasión, y con ello de su representación en torno a la liturgia del viernes santo, cabe la reutilización de este tipo de representaciones en la celebración de la fiesta del Corpus como ocurrió con el Descendimiento mallorquín en el XVI y como también pudo ocurrir con el *Auto de la Pasión*, ya que su autor era el responsable de las fiestas del Corpus toledano.

En cuanto a su representación, el *Auto* presenta varios tipos de diálogo. Las escenas II, III y VI, en las que hay una representación de acciones más dinámica, los personajes mantienen un diálogo dramático con el intercambio de réplicas. La escena I y el comienzo de la VIII se desarrolla mediante monólogos dramáticos en los que el parlamento de un solo personaje se dirige a otros presentes en escena. Los tres plantos y la sentencia de Pilatos (IV, V, VII y final del VIII) son parlamentos de un solo personaje que se dirigen directamente al público sin movimiento escénico alguno.

En la puesta en escena domina el estatismo de los distintos escenarios: el huerto (I, II), la casa de Anás (III), lugares indeterminados de localización paralitúrgica (el centro de la nave, el ambón, etc.) para los plantos de San Pedro y San Juan (IV, V)), la casa de María y la calle (VII), un lugar fijo que simboliza el palacio de Pilatos (VII) y un Calvario posiblemente presidido por un Cristo crucificado (VIII). La representación se yuxtapondría en ellos, salvo quizás el desplazamiento de San Pedro de casa de Anás al lugar del Planto y de San Juan del lugar del planto a casa de María y desde allí, junto con ella, hasta el Calvario.

Más variedad tienen los movimientos escénicos recogidos en las acotaciones. Disponemos de tres tipos. Las primeras son las abundantes acotaciones de la escena I en las que las rúbricas nos indican el desarrollo del momo que, al ser novedad en la representación, necesita de las suficientes precisiones como para poder ser interpretado:

– Aquí se apartará y hincará las rodillas y diga al Padre.
– Aquí se levantará e irá a los discípulos y dirá.
– Torna ahora la segunda vez y dirá.
– Aquí se bolverá a los discípulos, y mirallos á cómo están durmiendo, y callará, y bolverse á a orar la tercera vez. Y diga.

- Aquí aparescerá el ángel teniendo las ensinias de la Pasión y mostrará cada una por sí a su tiempo.

De la pasión tradicional quedan dos acotaciones que indican en sus rúbricas dos efectos que debían ser sorprendentes: la irrupción del traidor Judas ("Aquí vendrá judas") y el canto del gallo que culmina la traición de San Pedro ("Aquí cantará el gallo").

Las acotaciones de la escena VI nos muestran cambios en la forma de representar. Cuando un personaje deja de dirigirse a un interlocutor para dirigirse a otro, Alonso del Campo marca esta novedad mediante rúbrica. Así ocurre en las abundantes acotaciones de la escena primera:

- Respuesta de Nuestro Señor al ángel.
- El ángel a nuestro Señor.
- Nuestro señor al ángel.
- El ángel.
- Nuestro Señor a los disçipulos.

Al igual ocurre en la transición de la escena V, un Planto en el que San Juan se dirige a todos los espectadores, y la escena VI en la que se dirige solo a María, por lo que Alonso del Campo lo subraya: "San Juan a Nuestra Señora diga". De gran interés es la acotación con la que se presenta la respuesta de María: "*Nuestra Señora a san Juan, rezado".* Esta indicación ("rezado", recitado) testimonia el carácter musical de los plantos anteriores (y posteriores) y parece indicar que los diálogos se realizan sin soporte musical.

Las acotaciones también nos informan sobre la participación de figurantes, esto es de personajes que son figuras estáticas (bien en persona o incluso en imagen): "a los diçipulos" (I), "La Magdalena" (VIII).

En cuanto al vestuario y decoración la obra solo indica en su rúbrica inicial "Al oratorio del huerto", sin precisar ambientación o atrezo alguno. Por la documentación de la época sabemos que pudieron utilizarse al menos las barbas y trajes de judíos que figuran en diversos libros de cuentas del XV. El paso del templo y la celebración de la ceremonia religiosa al carro del Corpus y la representación en la procesión, si se produjo, supondría el abandono de la liturgia en la que nació por la plena integración de la obra en la convención teatral.

2.3. Teatro religioso cortesano

A. Teatro paralitúrgico y teatro cortesano

El teatro religioso cortesano, que nacerá con Juan del Encina, no responde al concepto de teatro paralitúrgico que hemos indicado. Para advertir las diferencias entre el teatro paralitúrgico y el teatro cortesano nos pueden servir de guía los *Hechos del Condestable don Lucas de Iranzo.* En ellos se documenta un *Officium pastorum* paralitúrgico tradicional en 1464 al que asiste don Lucas de Iranzo:[88]

> Para estas fiestas de la Natividad, su repostero d'estrados aderesçava muy bien todas las salas de su posada e palaçio… E para esta noche mandava que se fiziese la *Estoria del nacimiento del Nuestro Señor e Salvador Ihesuchristo e de los pastores*, en la dicha Iglesia mayor, a los maitines, según a la fiesta y nacimiento de Dios Nuestro Señor se requería y requiere. E acabado todo lo susodicho, su señoría con las dichas señoras, los trompetas e cheremías tocando, se bolvías a su posada…

Esta ceremonia paralitúrgica se celebraba en el templo ("Iglesia mayor"), dentro de la celebración litúrgica ("a los maitines") y según una tradición parateatral consuetudinaria ("según a la fiesta y nacimiento de Dios Nuestro Señor se requería y requiere"). Esta repesentación de la *Estoria del nacimiento del Nuestro Señor e Salvador Ihesuchristo e de los pastore*s es un drama paralitúrgico tradicional y no cortesano, aunque el Condestable haya sido su espectador de honor.

En la misma crónica, en la Navidad de 1462 se nos describe una obra navideña, una *Representación de los Reyes Magos*, que, aunque claramente parateatral y de contenido religioso, no puede confundirse con una celebración parateatral. Veamos la narración de su celebración:

> Y desque ovieron çenado y levantaron las mesas, entró por la sala una dueña, cavallera en un asnito sardesco, con un niño en los braços, que representava ser nuestra Señora la Virgen Maria con el su bendito y glorioso Fijo, e con ella Joseph. Y en modo de grant devoçion, el dicho señor Condestable la reçibió e la subió arriba al asiento do estava, y la puso entre la dicha señora Condesa e la señora doña Guiomar Carrillo, su madre, e la señora doña Juana, su hermana, e las otras dueñas e doncellas que ende estaban. Y el dicho señor se retrayó a una cámara que está al otro cabo de la sala, y dende a poco salió de la dicha cámara con dos pajes

88 Citamos por *Teatro medieval.2. Castilla*, ed. M. A. Pérez Priego, Barcelona, Crítica, 1997.

> muy bien vestidos, con visajes e sus coronas en las cabeças, a la manera de los tres Reyes Magos, y sendas copas en las manos, con sus presentes. Y así movió por la sala adelante, muy mucho paso, e con muy gentil contenençia, mirando el estrella que los guiava, la qual iva por un cordel que en la dicha sala estaba. E asi llegó al cabo della do la Virgen con su Fijo estaban, e ofresçió sus presentes, con muy grant estruendo de tronpetas e atabales e otros estormentes.Y esto asi fecho, retrayóse á la dicha cámara, do salió vestido de otra manera.
>
> Y luego tocaron las chirimías e començó á dançar con la dicha señora Condesa e doña Juana, su hermana, e despues otros gentiles onbres e pajes e donzellas. E desque ovieron un rato dançado y bailado, troxieron la colaçion e ratrayóse á dormir.
>
> Esta fiesta fazían e solepnizava el dicho señor Condestable en cada un año, segund dicho es, lo uno por devoçión, y lo ál porque en tal día nasçió el Rey nuestro Señor, cuyo serviçio él tanto deseava y procurava.

De su lectura se deducen tres argumentos que impiden confundir estas manifestaciones de teatro religioso cortesano con la tradición paralitúrgica que deriva de los tropos. La primera razón es el lugar de la celebración: el salón cortesano ("entró por la sala"). No estamos en una celebración en el templo, o en sus inmediaciones, sino en un festejo cortesano, en la sala donde antes se ha comido ("desque ovieron cenado") y donde luego se continuará la fiesta con bailes ("y comenzó á dançar", "ovieron un rato dançado y bailado") y nuevas colaciones. En segundo término, no cabe confusión por la propia celebración, que no es litúgica, sino festiva: no estamos en un momento de culto, sino en un momento de ocio y celebración, tras el banquete los nobles se solazan con una representación a la manera tradicional y la continúan con música y baile. Por ello, en tercer lugar, el motivo y finalidad de esta representación es distinto al de las representaciones paralitúrgicas. Aunque por su temática se siga justificando su función devocional ("lo uno por devoçión"), la auténtica razón de su representación es puramente cortesana, ya que pretende mostrar el poder nobiliario y el prestigio social del noble que patrocina la fiesta (las mujeres de su linaje acogen a la Virgen María entre ellas y él mismo se caracteriza de rey para adorar al Niño) y favorecer su actuación política ("y lo otro porque en tal día nasçió el Rey nuestro Señor, cuyo servicio él tanto deseava y procurava"). Por ello, esta *Representación de los Reyes Magos*, más que auto (como el *Auto de los Reyes Magos*), merece ser denominada *Momo de los Reyes Magos*, pues es un momo a lo divino que se realiza con las mismas técnicas dramáticas (los disfraces: "muy bien vestidos, con visajes e sus coronas en las cabeças, a la manera de los tres Reyes Magos"), en el mismo lugar (la

sala cortesana), en la misma celebración (la sobremesa del banquete) y con la misma función cívico-festiva que las que tenían los momos profanos. Este tipo de teatro cortesano medieval es el que vamos a estudiar a lo largo de este apartado analizando algunas de sus obras.

B. Égloga de las grandes lluvias de Juan del Encina

El modelo básico de este teatro cortesano es Juan del Encina que, según la tradición crítica, lo inaugura en la cortes de los Duques de Alba en la Navidad de 1492. Allí, con una nueva función y desarrollo, Juan del Encina transpone al salón cortesano las formas de representación tradicional de las celebraciones litúrgicas.

La fórmula teatral que desarrolla Juan del Encina es la égloga pastoril en la que la convención teatral se presenta disfrazada de pastores rústicos que marcan el espacio y la realidad escénica. Este teatro compone piezas breves, generalmente de menos de 500 versos, que concluyen con un cierre musical (canción o villancico). Sus pastores rústicos se expresan en un sayagués literario que contrasta con el castellano cortesano que suelen utilizar los personajes utilizados para adoctrinar. La acción es lineal y estática. En ella los tradicionales esquemas del teatro paralitúrgico (*Officium pastorum,* prosas de pasión y resurrección, etc.) se amplifican con elementos profanos (generalmente de costumbrismo pastoril) y con la intervención de nuevos personajes que adoptan funciones de los personajes tradicionales a quienes sustituyen. Según evolucione la fórmula de Encina en su propia obra y en la de sus seguidores las figuras de los pastores se dignificarán y las tramas se complicarán incluyendo dobles acciones o aplicándose a nuevas temáticas como las del Corpus.

La *Egloga de las grandes lluvias* representa el mayor desarrollo del teatro religioso de Encina. Se recoge en la edición de su *Cancionero* de 1507 aunque se representó en la Navidad de 1498 según referencia del propio texto ("año de noventa y ocho/ y entrar en noventa y nueve", vv. 83-84). En ella se depura el desarrollo de la égloga navideña actualizando su contenido y enmarcándolo en la realidad biográfica e histórica del autor. Sigue el esquema de adaptación del *Officium pastorum* propio del teatro cortesano salmantino (suyo y de Lucas Fernández) que presenta una estructura ternaria. La propia rúbrica de la obra confirma este desarrollo dramático en tres partes en el resumen narrativo que realiza de su representación:[89]

---

[89] Texto tomado de la edición digital de la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*: http://www.cervantesvirtual.com/obra/egloga-de-las-grandes-lluvias--0/

> Égloga trobada por Juan del Enzina, representada la noche de Navidad, en la qual se introduze a quatro pastores, Juan, Miguellejo, Rodrigacho y Antón llamados, que sobre los infortunios de las grandes lluvias y la muerte de un sacristán se razonavan. Un ángel aparece y el nacimiento del Salvador les anunciando, ellos, con diversos dones a su visitación se aparejan.

En su relato advertimos cómo la representación se estructura en tres cuadros:

– Un primer cuadro de "razonamiento" entre los pastores (vv. 1-192)
– El cuadro de la Anuciación (vv. 193-208).
– El cuadro de la "Adoración" o "visitación" (vv. 209-226).

El razonamiento entre pastores comienza entre Juan y Rodrigacho a quienes se le unen Miguellejo y Antón en un cuadro fuertemente costumbrista. El contraste entre el mundo pastoril y cortesano se subraya desde el principio con un guiño cómplice entre el personaje y su auditorio, unidos en la realidad de las grandes lluvias de ese diciembre salmantino:

> RODRIGACHO
> Cuido que con más cuidado
> deven estar nuestros amos.
> JUAN
> Pensarán ellos qu'estamos
> pastoreando el ganado.
> ¡Ay, cuitado,
> qu'el mundo se pierde todo!
> ANTÓN
> Todos estamos con llodo,
> no ay ninguno bien librado.
>
> vv. 41-48.

La gran fuerza dramática de la fórmula de Juan del Encina consiste en cambiar el teatro rememorativo anterior por un teatro celebrativo en presente. No se trata de reproducir la adoración de los pastores de Belén o de los Reyes Magos contemporáneos de Herodes. Se trata de celebrar la Navidad de hoy, con las circuntancias de hoy, y por pastores contemporáneos que representan la devoción popular del pueblo cristiano.

> MIGUELLEJO
> Noche es ésta de prazer.
> ¡Callá, tomemos gasajo

JUAN
Ogaño Dios a destajo
tiene tomado el llover.
RODRIGACHO
A mi ver,
correncia tienen los cielos.
MIGUELLEJO
Asmo, si no acuden yelos,
todo avrá de perescer.
RODRIGACHO
Di tú, que vienes de villa,
¿ovo gran tormenta allá?

vv. 49-58.

Esta actualización se amplifica en el diálogo de los pastores que trata sobre las lluvias torrenciales que les asolan. Por ello en el diálogo hay ecos biográficos como la muerte del sacristán, "un huerte canticador." (v. 98), alusión a la muerte de Fernando Torrijos, cantor de la catedral de Salamanca, cuya plaza vacante la disputaron Juan del Encina y Lucas Fernández, ganándola este último. De esta pretensión se hace eco la Égloga deslizando en sus versos elogios y peticiones cortesanas, críticas y suspicacias ante el incierto resultado*:*

ANTÓN
Hágante cantor a ti.
RODRIGACHO
El diabro te lo dará,
que buenos amos te tienes,
que cada que vas y vienes
con ellos muy bien te va.
MIGUELLEJO
No están ya
sino en la color del paño
más querrán qualquier estraño
que no a ti, que sos d'allá.
RODRIGACHO
Dártelo an si son sesudos.
JUAN
Sesudos y muy devotos;
mas hanlo de dar por botos.

RODRIGACHO
Por botos no, por agudos.
¡Aun los mudos
habrarán que te lo den!
JUAN
Miafé, no lo sabes bien;
muchos ay de mí sañudos.
Los unos no sé por qué,
y los otros no sé cómo;
ningún percundio les tomo,
que nunca lle lo pequé.
MIGUELLEJO
A la fe,
unos dirán que eres lloco,
los otros que vales poco.
JUAN
Lo que dizen bien lo sé.

vv. 104-

Continúa este cuadro inicial con un juego a pares y nones, y sus consiguientes pullas y motivos costumbristas sobre compra de fruta y tipos de juegos pastoriles.

El juego se interrumpe por la aparición repentina del Ángel que realiza la anunciación invitando a la adoración del devoto y uniendo los misterios de la encarnación y la redención en el título de "el Salvador Redemptor" recién nacido:

Pastores, no ayáis temor,
que os anuncio gran plazer.
Sabed que quiso nascer
esta noche el Salvador
Redemptor,
en la cibdad de David.
Todos, todos le servid,
qu'es Cristo, nuestro Señor.

vv. 193-200.

El cuadro final de la adoración se abre con la tradicional decisión de ir a adorar al Niño Dios al pesebre:

Compañeros, digo yo
que vamos hasta Belén,
porque persepamos bien
quién es éste que oy nasció.

vv. 209-212.

En su desarrollo se centra en los motivos de la entrega de presentes terminando la obra con una nueva referencia a la realidad del tiempo de su representación:

JUAN
Ora no nos detengamos;
cada qual, si le pruguiere,
lleve lo más que pudiere,
por que mejor le sirvamos.
MIGUELLEJO
¡Vamos, vamos
antes, antes que más llueva!
RODRIGACHO
¡Preguntemos bien la nueva
porque lo cierto sepamos!

vv. 249-256.

En la transmisión de este auto falta el final cantado mediante un villancico de adoración al niño Jesús. La crítica señala cómo el villancico "Anda acá pastor / a ver al Redentor" del *Cancionero* de Juan del Encina tiene muchas coincidencias con los dones que llevan los pastores y el final de esta égloga, por lo que pudo ser su final.

La Égloga ha abandonado la polimetría propia de las tradiciones teatrales paralitúrgicas y se compone de 32 coplas de arte menor, de ocho versos octosilábicos (con el quinto quebrado) de rima consonante, abba:acca, difíciles de reconocer a veces porque la viveza del diálogo dramático reparte las estrofas (y aun los versos) entre varios personajes.

Su lenguaje pastoril muestra características propias del sayagués en sus expresiones rústicas: palatalizaciones de laterales ("vegilla", "llugo", "lle", "llabré"), aspiraciones de efe inicial ("huerte", "higo", "perhundo". "huste"), transformación de líquidas laterales en vibrantes ("prega", "prazer", "diabro"), refuerzo de intensidad con le prefijo per ("perpassar", "pernotar", "perentenderlo"), etc. Cabe advertir varios de estos extremos en este vivo diálogo costumbrista:

RODRIGACHO
¿Quién dixo qu'era nascido?
JUAN
Cuido qu'el saludador.
MIGUELLEJO
¡Que no, sino el Salvador!
¿No lo tienes entendido?
JUAN
De atordido
no pude perentenderlo.
Aballemos toste a verlo,
sepamos quién ha parido.
MIGUELLEJO
Yo leche le endonaré,
soncas, de mi cabra mocha;
haréle una miga cocha
con que le empapiçaré;
llevarl'é
de camino, quando vaya,
una barreña de haya,
la que di lunes llabré.

vv. 217-232.

A ello hay que añadir un léxico de vulgarismos, expresiones e interjecciones rústicas como "por vida de Marinilla", "quellotros", "soncas", "¡dome a Dios!", "carrapuchados", "gasajo", "andiluvios", "álimas", "tresquilón", "tresquelimocho", "¡Año pese a Sant Jullán!", "acuntió", "greja", "¡Juro a mí", "percundio", "Ahotas", "¡Juro a ños", "toste", "priado", etc. Y expresiones humorísticas basadas en los errores lingüísticos del pastor: "¡Soncas, gementes enfrentes!" (v. 72), corrupción de "gementes et flentes" (gimiendo y llorando) de la *Salve Regina*; y la confusión de "saludador" por Salvador (v. 218).

C. Evolución del teatro religioso tras Juan del Encina

El teatro paralitúrgico tradicional de la Edad Media y, en igual medida, las formas parateatrales cortesanas nacidas a fines del cuatrocientos entran en crisis y se reelaboran con el cambio de siglo. La generación dramática de los Reyes Católicos es la responsable de esta transición. Con ella el teatro se transforma más en texto y trama dramática que en acción y espectáculo litúrgico o cortesano. El punto de partida es

conocido de todos: las tradiciones y prácticas existentes a finales del siglo XV cuya síntesis es la fórmula teatral de Juan del Encina, pero no así el punto de llegada. Ello lleva a que el autor tenga que establecer con el público una tensión creativa en la que, junto a las nuevas formas de entender la representación, enlace con él mediante la utilización de las antiguas tradiciones que hacen que la representación sea reconocida como teatral. Vamos a ver esta evolución en dos pequeños hitos: la evolución del *Officium pastorum* tras Juan del Encina y la intergración de las tradiciones de la representación de la Pasión en una nueva fórmula teatral devocional, realizada por Lucas Fernández en el *Auto de la Pasión*.

El desarrollo posterior de esta fórmula dramática del *Officium pastorum* cortesano establecida por Juan del Encina, en los términos que hemos visto en la É*gloga de las grandes lluvias*, irá complicando y variando el primero de los cuadros, la escena costumbrista de pastores, aunque mantendrá en su estructura la presencia fundamental de los otros dos (la anunciación y la visitación). Lo podemos comprobar en la amplificación costumbrista del *Auto o Farsa del Nascimiento* o en la introducción de elementos doctrinales como se advierte en la rúbrica de la *Egloga o Farsa* de Lucas Fernández:[90]

> Égloga o Farsa del Nascimiento de Nuestro Redemptor Jesucristo, fecha por Lucas Fernández, en la que se introduzen tres pastores y vn hermitaño. Los quales son llamados: Bonifacio, Gil, Marcelo, y el hermitaño, Macario. Entra primero Bonifacio alabándose y jatándose de ser zagal muy sabido, y muy polido y esforçado, y mañoso y de buen linaje. Y entra Gil, el qual selo contradize y disfraça. Y el tercero recitador es Macario. Entra para darles esposición del Nascimiento. Y el quarto es Marcelo. El qual viene muy regocijado a contarles cómo es nascido ya el Saluador. Y finalmente se van todos a le adorar cantando el villancico que en fin es escrito, en canto de órgano.

En esta nueva amplificación de Lucas Fernández la trama añadida por Juan del Encina en el razonar de sus pastores se utiliza para introducir nuevos personajes y nuevas funciones, camino por el que terminarán entrando las complejas tramas dramáticas de las alegorías vicentinas. Es de notar cómo la función de la anunciación se actualiza y ya no se realiza directamente sino a través de un personaje intermedio que la relata (el pastor Marcelo). Por otra parte el esquema tradicional y costumbrista se

90 Citamos por Lucas Fernández, *Farsas y églogas*, ed. Mª Josefa Canellada, Madrid, Castalia, 1976.

abre a la presencia de un nuevo personaje adoctrinador (el ermitaño Macario) que aprovecha para explicar el significado de la fiesta litúrgica que se celebra. Este nuevo carácter catequético de la anunciación realizada a través de personajes contemporáneos e inserta en un cuadro costumbrista inicial permitirá al viejo *Officium pastorum* medieval matenerse en las nuevas formas del teatro del XVI.

Por su parte, Pedro Manuel Ximénez de Urrea en su Égloga sobre el nacimiento de nuestro saluador Jesu Christo, que debió representarse en el palacio de Épila, desarrolla un teatro ritual con una la simbología que han de explicar a los espectadores en la rúbrica inicial de su representación:[91]

> Los quatro evangelistas entrarán primero: luego entra San Juan y después Lucas y Mattheo y Marco. Cada qual llevará en la mano pintada en un papel, su figura para ser conoscidos: San Juan, una águyla; san Lucas, un toro; san Mattheo, un ángel; san Marco, un león. Y, porque cada vno habló de su manera de lengua differenciados y vinieron a dezir todos una cosa, por mostrar que era mucho de Dios, assí también hablan aquí cada qual de su arte: uno en prosa, otro en metro, uno de arte real, otro de arte mayor. Y, después que todos quatro abrán hablado sobre el nascimiento de nuestro Salvador, entra san Pedro, con las llaves del paraíso, y razonando con ellos hará que se pongan todos quatro en cruz; y él se porná en medio dellos. Y, loando el nacimiento de nuestro Redemptor, después de aver passado muchas razones en loor del hijo de Dios, dirán que quieren yr a velle. Y yrse an todos cinco cantando el villancico que está al cabo.

Con esta simbología y movimiento escénico la obra que habría de ocupar el lugar de la tradicional y folclórica representación paralitúrgica del *Officum pastorum* se engalana como un momo a lo divino que no desentona en el ámbito festivo de la corte nobiliaria, tal como se nos ha presentado en las celebraciones de la noche de Navidad en la *Crónica de don Lucas de Iranzo*. La novedad de la estructura dramática justifica que el autor cancioneril prepare a sus espectadores explicándoles el desarrollo de una nueva trama. En ella se mantiene el esquema tripartito del *Officium,* aunque se transforman los incultos pastores que han de anunciar el nacimiento en los cuatro evangelistas canónicos. Su mensaje transciende la escueta pregunta sobre su testimonio de lo visto en Belén y se actualiza en un ejercicio virtuoso de autor culto que utiliza un prosimetrum compuesto por cuatro sermones complementarios para anunciar y explicar el misterio de la encarnación desde los tonos más líricos

---

91 Citamos por Pedro Manuel de Urrea, *Cancionero*, ed. Mª Isabel Toro, Universidad de Zaragoza, 2012.

del hexasílabo a la docta erudición del arte mayor. Tras ello, el núcleo central del tradicional *Officium*, la Anunciación, se moderniza con un momo vuelto a lo divino en el que la escenografía y el movimiento escénico se ponen al servicio del espectáculo y de la aclaración del mensaje litúrgico. El cuadro final, con su estructura acostumbrada de adoración y de cierre musical de la representación intercalada en la liturgia, sirve para integrar los nuevos desarrollos del espectáculo en las tradicionales funciones paralitúrgicas de las costumbres teatrales de la noche de Navidad. Con ello, Pedro Manuel Ximénez de Urrea consigue que su obra sea una pieza teatral de gran "compostura ritual", pues en ella conviven la culta renovación cancioneril del espectáculo popular con la tradicional pervivencia de las funciones devocionales de la representación que ilustra la liturgia.

Si las fórmulas cultas de los autores de la Generación de los Reyes Católicos desarrollan fórmulas eficaces para depurar y mantener las tradiciones parateatrales medievales en el ciclo de Navidad, los ciclos de Pasión y Resurrección no encontraron un acomodo suficiente en las nuevas formas dramáticas e irán apagándose a lo largo del siglo XVI. Lucas Fernández en su *Auto de la Pasión* amplifica la liturgia de tinieblas del viernes santo recogiendo diversas tradiciones teatrales (la adoración de la cruz, la procesión de la bandera, las Marías, el *Planctus Mariae*) en una ceremonia teatral muy efectiva que adoctrina al público y promueve su devoción con las preguntas, las glosas y la contemplación que en escena va haciendo Dionisio Aeropagita y que culmina con su deseo de servicio devocional en el que implica a todos los espectadores:

Vamos, hermanos a vello.
Pues que en vida no le ví,
Rrzón es de conoscello,
servillo y obesescello,
aunque desdichado fuy. vv. 741-745.

La obra está vinculada a una representación cortesana en la corte portuguesa (según ha sugerido la crítica desde las referencias de los vv. 601-605). Esta presencia de las tradiciones medievales se señala desde la rúbrica inicial de la obra:

> Representación de la pasión de nuestro Redemptor Jesucristo, compuesta por LUCAS FERNANDEZ, en la cual se entroducen las personas siguientes: Sant Pedro, é Sant Dionisio, é Sant Mateo, é Jeremías, é las tres Marías. Y el primer introductor es Sant Pedro, el cual se va lamentando á facer penitencia por la negación de Cristo como en la pasión se toca. S. Exiit foras et flevit amaré. É el

poeta finge toparse con sant Dionisio, el cual venia espantado de ver eclipsar el sol, é turbarse los elementos, é temblar la tierra, é quebrantarse las piedras, sin poder alcanzar la causa por sus reglas de astronomía. É después entra Sant Mateo recontando la pasión con algunas meditaciones. É después Jeremías. É finalmente entran las tres Marías. ET INCIPIT FELICITER SUB CORREPTIONE SANTAE MATRIS ECCLESIAE».

En su desarrollo dramático la trama se articula, como en el *Auto* de Alonso del Campo, en dos partes que relatan la Pasión y Muerte de Cristo. En la primera San Pedro, tras lamentar su negación, relata a Dionisio la Pasión desde la oración en el huerto hasta su negación. Tras un interludio oracional, la segunda parte relata el resto de la Pasión por boca de un evangelista, en este caso san Mateo, quien la narra desde el traslado a la casa de Caifás hasta la condena de Pilatos. Con ello concluye la representación de la Pasión desde las tradiciones de los dramas paralitúrgicos. A este díptico Lucas Fernández le añade una conclusión final de adoración de la Cruz y el monumento con dos composiciones finales cantadas con música de órgano.

Si en la primera parte de la dramatización, el relato de la Pasión se mezcla con las preguntas de Dionisio que permiten a San Pedro realizar una labor catequética, la segunda se ditala insertando en el relato de San Mateo diversas tradiciones paralitúrgicas. La primera es la ceremonia de las Marías:

Entran las tres Marías con este llanto, cantándolo a tres voces de canto de órgano:
¡Ay mezquinas, ay cuytadas!
Desdichadas, ¿qué haremos,
pues que tanto bien perdemos?
[...]
Aquí tornan a cantar las tres Marías por la sonada sobredicha este motezico:
–¡Ay dolor, dolor, dolor,
dolor de triste tristura,
dolor de gran desuentura! vv. 286-288 y 295-296.

Tras ello se insertan las tradiciones contemplativas de la *devotio moderna*, especialmente en sus versiones franciscanas, haciendo que el público participe en la representación como en una liturgia paralela a la propia de la ceremonia religiosa:

Mostrógelo empurpurado
Y denostado
Diziendoles: *ecce homo*

Aquí se ha de mostrar un eccehomo de improvisso para provocar la gente a devoción, ansi como le mostró Pilatos a los judíos, y los recitadores híncanse de rodillas, cantando a quatro boces: Ecce homo, Ecce homo, Ecce homo vv. 354-356.

La litúgica adoración de la Cruz también se escenificará para ampliar el relato de San Mateo con el lamento de un profeta experto en lamentos, cual es Jeremías:

Aquí se ha de demostrar o descubrir una cruz, repente a desora, la qual han de adorar los recitadores hincados de rodillas, cantando canto de órgano:
O crux aue spes vnica / hoc passionis tempore/
Auge pijs iusticiam: /reysque dona veniam. vv. 539-540.

El litúrgico *Planctus Mariae* se reproduce en boca de San Mateo y en latín en los verso 661 a 705 y en versión romance en los versos 706 a 720.

Esta compleja representación de la liturgia de viernes santo, mediante la recuperación espectacular de sus tradiciones dramáticas paralitúrgicas y sus celebraciones paradramáticas, ampliadas catequética y devocionalmente con diversas explicaciones apostólicas e intervenciones de san Dionisio, culmina en una adoración musical del monumento :

Aquí se han de hincar de rodillas los recitadores delante del monumento cantando esta canción y villancio en canto de órgano:
Adorámoste, Señor,
Dios y Hombre verdadero,
el qual, con mu sancto amor,
sufriste muerte y dolor
por el pecado primero. vv. 761-765.

A pesar de su brillantez dramática, el teatro del XVI no segurá el camino emprendido por Lucas Fernández. Con él el teatro cortesano acoge las formas de la representación paralitúrgica en latín y en romance, pero al transmitirlas en forma de relato dentro de una representación, casi en la forma de teatro dentro del teatro, las huellas de las representaciones litúrgicas o paralitúrgicas han perdido su función de fiesta celebrativa. Han pasado a ser texto dramático, lejos ya de ser conmemoración tradicional en cada Semana Santa. De su vida latente y tradicional han pasado a formar parte de la literatura dramática castellana y con ello el ciclo de Pasión y Resurrección desaparecerán ante las acciones depuradoras de la liturgia de los prelados del XVI.

3. ORIENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

3.1. Estudios

A. El teatro medieval

La explicación del origen del teatro medieval sigue siendo objeto de polémica tal como señala Francisco Abad ("Problemas que suscita el teatro medieval", 1989) con especial referencia al caso castellano. El estudio del teatro medieval castellano ha de contar con la obligada monografía de Ángel Gómez Moreno (*El teatro medieval castellano en su marco románico*, 1991) y con la *Historia del teatro* (2003), dirigida por Javier Huerta Calvo. La naturaleza y forma de representación del teatro de la Edad Media se puede ver en los estudios de Ronald Surtz ("El teatro en la Edad Media", 1990) y de Eva Castro y Pilar Lorenzo ("De lo espectacular a lo teatral", 1993). José Luis Sirera (1995) estudia el espacio dramático del teatro medieval.

Eva Castro (1996) documenta el teatro latino medieval en Castilla. Alfredo Hermenegildo (1991) explica el paso del latín al castellano en este teatro para cumplir una función catequética. La documentación del teatro religioso, inicialmente recogida por Jaime Moll (1977) y por la monografía de Carmen Torroja y María Rivas, *Teatro en Toledo en el siglo XV* (1977), puede actualizarse con el estado de la cuestión de Ángel Gómez Moreno (2000) y con el artículo de Jesús Menéndez Peláez (1998-1999). Los trabajos de Joan Oleza (1992) y Carlos Alvar (1999) documentan el teatro cortesano.

La introducción a la historia del teatro medieval castellano puede hacerse desde la monografía de Ángel Gómez Moreno (1991, o en su versión extractada en su obra conjunta Alvar-Gómez Moreno-Gómez Redondo *La prosa y el teatro en la Edad Media*,1991), que puede complementarse con la introducción de Ana Mª Álvarez Pellitero a su edición de *Teatro medieval* (1990) y con el manual de Nieves Baranda (*La prosa y el teatro medievales*, 2001). La producción teatral de finales de la Edad Media la historian Felipe Pedraza (*La Celestina* y el teatro en la perspectiva cultural del reinado de Isabel la Católica", 2003) y Álvaro Alonso ("El teatro en la época de los Reyes Católicos", 2008). Ana Mª Álvarez Pellitero ("Pervivencias e innovaciones en el tránsito del teatro medieval", 1994) y Miguel Ángel Pérez Priego ("Pervivencia de la teatralidad medieval en el s. XVI", 1988) señalan la continuidad de elementos medievales en el teatro posterior.

Para conocer el teatro litúrgico habrá de consultarse la antología de Eva Castro *Teatro medieval. 1. El drama litúrgico* (1997). Sobre el teatro religioso han de considerarse las tesis de Humberto López Morales ("Problemas en el estudio del teatro medieval

castellano: hacia el examen de los testimonios", 1992), quien no reconoce una tradición teatral en Castilla anterior al XV, frente a Alan Deyermond ("Teatro, dramatismo, literatura: criterios y casos discutibles", 1994) que establece el concepto y corpus del teatro medieval castellano. Francesc Massip ("El teatro en el otoño medieval: de la puesta en escena a la puesta en texto ", 2010) reflexiona sobre el concepto de lo teatral en la Edad Media peninsular. El teatro cortesano puede abordarse desde las introducciones de Miguel Ángel Pérez Priego ("Espectáculos y textos teatrales en Castilla a fines de la Edad Medía", 1989b) y Francisco José Flores ("Teatro en el palacio medieval", 1999).

El problema de delimitación del corpus teatral medieval se complica con las reflexiones de Pedro Cátedra (2000, 2005), que culminan en su monografía *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media* (2005b) sobre la teatralidad de diversos testimonios cancioneriles y devocionales, así como con el análisis de textos cancioneril de carácter teatral o parateatral señalados por Ainhoa Orensanz ("Cancioneros y escena. Presencia de textos teatrales y parateatrales en los cancioneros castellanos del Renacimiento", 2012).

La rápida evolución de los estudios sobre la documentación y el concepto del teatro medieval puede seguirse en las abundantes publicaciones colectivas de congresos y encuentros críticos, de los que destacamos *Teatro y espectáculo en la Edad Media* (1992), *Cultura y representación en la Edad Media* (1994), *La teatralidad medieval* (1998) y *Estudios sobre teatro medieval* (2008).

B. El teatro religioso en Castilla

Además de la bibliografía anterior que hace referencia al teatro religioso, la documentación existente sobre representaciones paralitúrgicas medievales puede atenderse desde los trabajos de Feliciano Delgado "Las profecías de las sibilas ", 1987), Francisco Marcos ("Un primitivo diálogo pastoril castellano", 1999), Fco. Javier Grande Quejigo ("Huellas textuales en la documentación del teatro castellano medieval: el ciclo de la Pasión", 2002c), Víctor Infantes ("Poesía dramática detrás del grabado", 2014) y Miguel Carabias ("Vestigios poéticos y pervivencia del teatro litúrgico en el siglo XVI", 2014). Los ciclos medievales y su corpus tiene una clara sistematización en la introducción de Ana Mª Álvarez Pellitero a su antología de *Teatro medieval* (1990). Fco. Javier Grande Quejigo (2015) ha seguido la evolución del teatro paralitúrgico medieval hasta su extinción en Extremadura. Sus fuentes bíblicas han sido estudiadas por Eva Castro (2008). Teresa Rodríguez-Saintier (2005) analiza el tratamiento de María en el teatro religioso. Miguel Ángel Pérez Priego (2008b) revisa los esquemas representacionales navideños.

Puede iniciarse el estudio del *Auto de los Reyes Magos* con el artículo de Ricardo Senabre (1977). La explicación de su redacción la ofrecen Alan Deyermond (1989) y César Gutiérrez (2009), quien también edita el texto y estudia su lengua y transmisión. Una anotación cuidada que explica los diversos problemas críticos de la obra al editarla la ofrece Miguel Ángel Teijeiro (1995). José Manuel Cacho Blecua (1995) propone una lectura más dramática del texto. Su estructura ha sido analizada por Hortensia Viñes (1981). El problema de su final trunco lo analiza Jesús Rodríguez Velasco (1989).

Al teatro de Gómez Manrique cabe acercarse desde el estudio de conjunto de Stanislav Zimic (1977) y la semblanza biográfica de Francisco Vidal (2000), ampliables con la monografía que Kennet Scholberg dedica a su poesía (1984). Su *Representación del nacimiento de Nuestro Señor* ha sido estudiada por Francisco López Estrada (1984) y por Nicasio Salvador (2012). Su condición dramática y sus técnicas teatrales han sido atendidas por Alfredo Hermenegildo (1990).

El *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo ha de estudiarse desde el imprescindible libro de Carmen Torroja y María Rivas, *Teatro en Toledo en el siglo XV: Auto de la Pasión de Alonso del Campo* (1977). Alberto Blecua estableció sus diferentes estratos creativos ("Sobre la autoría del *Auto de la Pasión*", 1988) y Juan Leyva (1996) precisa la utilización que en ella se hace de la poesía de Diego de San Pedro. Alfredo Hermenegildo (1992) y José Luis Sirera ("La construcción del *Auto de la Pasión* y el teatro medieval castellano", 1994) ofrecen un primer acercamiento estructural a la obra, cuya estructura y tradición de representación ha sido abordada por Fco. Javier Grande Quejigo desde su transmisión ("Estructura y representación en el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo", 1996).

El *Auto de la huida a Egipto* se puede profundizar con el artículo de José Amícola (1971). José Luis Sirera ("Sobre la estructura dramática del teatro medieval: El caso de *El auto de la huida a Egipto*", 1992) estudia su estructura e Isabel Uría analiza sus fuentes y su creación ("Fuentes básicas y fuentes secundarias en la composición del *Auto de la huida a Egipto*", 2005). Ronald Surts propone una representación procesional e itinerante de la obra ("El Auto de la huida a Egipto como peregrinación", 2010).

C. El teatro cortesano

La orientación bibliográfica partirá del panorama de Miguel Ángel Pérez Priego ("Espectáculos y textos teatrales en Castilla a fines de la Edad Medía", 1989), complementado con el análisis de Joan Oleza (1988). Francisco José Flores ("Teatro en el palacio medieval", 1999) atiende los testimonios teatrales de la *Crónica de Lucas*

de Iranzo. El valor teatral de la poesía cancioneril lo señalan Víctor Infantes ("Poesía teatral en la corte", 1989), José Luis Sirera ("Diálogos de cancionero y teatralidad", 1992b) y Manuel Moreno ("*Poesía dialogada*, al fin y al cabo teatro", 2000). La importancia de los fastos cotesanos y sus formas espectaculares en la Castilla trastámara los atiende José Manuel Nieto ("Ceremonia y pompa para una monarquía", 2009). Los momos cortesanos los estudian Pedro Cátedra ("Teatro fuera del teatro: tres géneros cortesanos", 1992) y Mª Jesús Díez Garretas ("Divisas, motes y momos durante el reinado de los Reyes Católicos ", 2004). Francisco Flores ("Del carnaval y del teatro", 2012) atiende a los elementos carnavalescos en el teatro profano medieval.

Miguel García-Bermejo ("De nuevo sobre Rodrigo de Cota", 1994) defiende el posible carácter dramático del *Diálogo entre el Amor y un viejo.* Francisco Cantera Burgos en la monografía *El poeta Ruy Sánchez Cota (Rodrigo Cota) y su familia de judíos conversos* (1970) trazó la biografía del autor. El anónimo *Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa* ha sido estudiado por Salvador Martínez ("*El Viejo, el Amor y la hermosa*. A los umbrales del teatro profano en Castilla", 1989), por Miguel Ángel Pérez Priego ("*La Celestina* y el *Diálogo entre el viejo, el amor y la hermosa*", 1997b) y por Mª Mercedes Guirao ("En torno al personaje femenino del anónimo *Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer Hermosa*", 2015).

De los decires cancioneriles posiblemente dramáticos, las *Coplas de Puertocarrero* han sido consideradas teatro por Manuel Moreno (2000b). La *Danza de la muerte* cuenta con el excelente estudio de Margherita Morreale (1991/1996), extendido por Víctor Infantes en su monografía, *Las danzas de la muerte* (1997), a toda su tradición. Marcos Antonio Molina (1995) defiende el carácter teatral de la obra.

D. Juan del Encina y la Generación de los Reyes Católicos

El estudio del teatro de Juan del Encina se realizará desde las introducciones de las ediciones de Miguel Ángel Pérez Priego (1991) y de Alberto del Río (2001). Cabe ampliar el estudio con la clásica monografía de Humberto López Morales (*Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, 1968), quien ve en él al fundador del teatro castellano. Miguel Ángel Pérez Priego ("Juan del Encina y el teatro de su tiempo", 1999), actualiza el panorama anterior. José Manuel Díez Borque (1970) estudia su convención pastoril. Miguel Ángel Pérez Priego (2009) subraya la dependencia del teatro de Juan del Encina con la poesía cancioneril. Mª Luisa Castro Rodríguez analiza la "Estructura dramática del teatro devoto de Juan del Enzina" (2014). Françoise Maurizi (2008) estudia los elementos líricos y folclóricos de su teatro. Álvaro Bustos

Tauler aborda en su monografía *La poesía de Juan del Encina: el Cancionero de 1496* (2009) el estudio del poeta desde el conjunto del marco de difusión de su obra. Es de gran utilidad la consulta de la obra de conjunto *Humanismo y literatura* [1999]. También contamos con el portal de la Biblioteca Virtual Cervantes *Juan del Encina* dirigido por Alberto del Ríos con estudios y ediciones:

– http://www.cervantesvirtual.com/portales/juan_del_encina/

El teatro político de finales del XV cuenta con la *Égloga* de Francisco de Madrid estudiada por Alberto Blecua (1983) y Federica Accorsi (2012).

El estudio de Lucas Fernández puede partir de las introducciones a la edición de sus *Farsas* de Françoise Maurizi (2015) y de Juan Miquel Valero Moreno (2002-2004), ampliable con la monografía de Alfredo Hermenegildo (1975). Françoise Mauirizi (1994) revisó la cronología de su obra en relación con la de Encina y Antony Van Beysterveldt (1979) comparó el teatro profano de ambos autores. Miguel García-Bermejo (1997) precisa el significado genérico de farsa. Su dramaturgia ha sido objeto de revisión desde su transmisión y su prácticas escénicas en los trabajos de Álvaro Bustos Táuler (2014) y Javier San José (2015). Su *Auto de la Pasión* ha sido analizado por Juan Miguel Valero Moreno (2003).

La dramaturgia de Pedro Manuel Jiménez de Urrea puede estudiarse en el panorama de Aurora Egido ("Aproximación a las églogas de Pedro Manuel de Urrea", 1991). Su Égloga sobre el nacimiento de nuestro salvador Jesu Christo ha sido analizada por Fco. Javier Grande y Soledad Tovar (2008).

Las pervivencias medievales en el teatro del XVI han sido atendidas por Miguel Ángel Pérez Priego (1986, 1991) y por José Luis Canet (1991). La evolución de la égloga, género básico de comienzos del XVI, puede profundizarse desde Joan Oleza (1984). Los trabajos de Fco. Javier Grande Quejigo (2004b, 2009, 2018) testimonian la pervivencia de tradiciones medievales en el teatro religioso del XVI.

3.2. Ediciones

A. Antologías de textos dramáticos medievales

Se puede acceder a los textos teatrales de la Edad Media castellana en diversas antologías que, amén de sus excelentes introducciones, ofrecen información sobre las obras y editan prácticamente todo el corpus teatral (salvo el referido a la Generación de los Reyes Católicos). De estas antologías destacan:

- *Teatro medieval*. Ed. A. M. Álvarez Pellitero, Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- *Teatro castellano de la Edad Media*, ed. R. E. Surtz. Madrid, Taurus, 1992.
- *Teatro medieval, 2: Castilla*, ed. M. Á. Pérez Priego, Barcelona, Crítica, 1997. Esta edición ha sido renovada en 2009 (*Teatro medieval,* Madrid, Cátedra). Contiene un apéndice con los documentos fundamentales del teatro medieval en Castilla.

Estas antologías cabe complementarlas con la que Eva Castro dedica al teatro litúrgico latino en la España medieval (*Teatro medieval,1: El drama litúrgico*, ed. E. Castro, Barcelona, Crítica, 1997) y con los datos que sobre los espectáculos juglarescos ofrece el *Catecismo* de Pedro Cuéllar *(Religión y sociedad medieval. El catecismo de Pedro de Cuellar (1325)*, eds. J. L. Martín y A. Linaje Conde, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1987).

B. Obras de la Generación de los Reyes Católicos

La obra de Juan del Encina puede leerse en la edición de sus obras completas:

- *Obras completas*, ed. A. M. Ramblado. Madrid, Espasa-Calpe, 1978-1983, 4 vols.
- *Obra completa*, ed. M. Á. Pérez Priego, Madrid, Biblioteca Castro-Turner, 1996. Con estudio introductorio, pero sin notas.

Su teatro cuenta con diversas ediciones críticas de las que destacamos por su interés:

- *Teatro completo,* ed. M. Á. Pérez Priego. Madrid, Cátedra, 1991.
- *Teatro*, ed. A. del Río, est. preliminar de M. A. Pérez Priego, Barcelona, Crítica, 2001.

La obra de Lucas Fernández, además de en la asequible edición de María José Canellada (*Farsas y églogas,* Madrid, Castalia, 1976), de mayor interés lingüístico que literario, ha sido editada con estudios que actualizan el conocimiento de la dramaturgia del autor:

- *Farsas y églogas. I. Profanas II. Sacras*, ed. Juan Miquel Valero Moreno, Universidad de Salamanca, 2002-2004, 2 vols.
- *Farsas y églogas*, ed. Françoise Maurizi, Woodbridge, Suffolk, Tamesis, 2015.

La producción de Pedro Manuel Jiménez de Urrea cuenta, además de la clásica edición de Eugenio Asensio (*Églogas dramáticas y poesías desconocidas*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1950), con la más actual edición de su *Cancionero*:

- *Cancionero*, ed. Mª Isabel Toro Pascua, Universidad de Zaragoza, 2012.

TEMA VIII
LA CELESTINA

1. COMPOSICIÓN Y DIFUSIÓN DE *LA CELESTINA*

1.1. La creación de *La Celestina*

A. Transmisión del texto

Hasta 1989, cuando el profesor Charles Faulhaber descubrió un testimonio manuscrito de *La Celestina,* solo contábamos con una doble transmisión impresa de la obra: los testimonios de la *Comedia de Calisto y Melibea* y los testimonios de la *Tragicomedia*. Actualmente de la obra tenemos los siguientes testimonios conservados:

1. De la primera redacción de la obra titulada *Comedia de Calisto y Melibea*, compuesta por dieciséis actos, contamos con cuatro testimonios y varias conjeturas:

– La *Celestina de Palacio,* conservada en el ms. II 1520 de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid ocupando sus folios 93r a 100v. Conserva siete folios (de un original de nueve, pues dos se han perdido) con el argumento general y algo más de la mitad del Auto I. Su descubridor considera que es el autógrafo de Rojas que utilizó en el probable intento de reformar el Auto I. Otros críticos observan dos manos diferentes en la copia y la vinculan a su difusión entre estudiantes salmantinos. Sea como fuere, es un testimonio imprescindible de "esos papeles" que dice Rojas haber encontrado obra de un primer autor anónimo. Este autor pudiera ser Mena o Cota, por estar mencionados en la obra, o Juan de Lucena, por su presencia en el manuscrito en el que se encuentra esta copia de la *Comedia*.

– La *Comedia de Calisto y Melibea*, impresa en Burgos hacia 1499 o 1502. Esta edición carece de textos preliminares y de textos finales, pero tiene argumentos en los actos, por lo que puede ser posterior a la de Sevilla de 1501.

– La edición impresa en Toledo de 1500 incluye los textos prologales y epilogales de la *Comedia,* y está corregida por el humanista Alonso de Proaza.

– La crítica considera probable una edición en Salamanca 1500, según datos que da Alonso de Proaza en la edición valenciana de la *Tragicomendi*a en 1514.

- La edición de Sevilla de 1501 confiesa que se imprime con "argumentos nuevamente añadidos" inexistentes en Rojas, pero sí en la edición de Burgos que la crítica viene considerando como probablemente de 1499.

A la falta de ningún texto conservado con fecha explícita anterior a 1500, pero atendiendo a las informaciones de las ediciones conservadas, la crítica concluye que debieron existir una o varias ediciones de la *Comedia* realizadas al cuidado de Rojas anteriores a 1500 de las que se derivan las ediciones conservadas.

2. Los testimonios de la *Tragicomedia*, en la que el texto de la obra se ha ampliado a veintiún actos, cuentan con una enmarañada historia textual. Estos son los testimonios conservados:

- Hay 6 ediciones falsas que se fechan en 1502 para evitar la provisión real sobre imprentas de 18 de julio de 1502. Estas ediciones de fecha falsa son posibles testimonios de una edición princeps de 1502 de la que tomasen los datos para hacer más verosímil su falsificación. Las ediciones de fecha falsa son:
    - Toledo 1502, que realmente se imprime en 1510-1514. Esta edición revisa el texto de la *Comedia.*
    - Sevilla 1502. Con esta ciudad y esta fecha realmente se hacen tres impresiones distintas: a) la primera en 1511; b) la segunda en 1513-1515 (también revisa como Toledo 1502 el texto de la *Comedia*); c) y la tercera en 1518-1520 que cambia el título de la obra por el de *Libro de Calisto y Melibea y de la puta vieja Celestina*, apareciendo por primera vez la alcahueta en el título de la obra que hoy se conoce por su nombre.
    - Sevilla 1502. Realmente la edición se imprimó en Roma en 1515-1516.
    - Salamanca 1502. Impresa en Roma en 1520.
- Hay una traducción al italiano de Alfonso Ordóñez realizada en 1505 e impresa en Roma en 1506. Para realizarla utilizaría una perdida edición de 1505.
- Zaragoza 1507. Esta edición, que se imprime sin argumentos de los autos, puede ser testimonio de la posible existencia de una edición prínceps perdida realizada por Rojas enmendando una edición impresa de la *Comedia* anterior a la edición sevillana de 1501 que incluyó los argumentos.
- Valencia 1514. Esta es una versión del texto de la *Tragicomedia* nuevamente revisada y corregida por Alonso de Proaza, que añade una nueva copla justificando el título de *Tragicomedia*.

- Toledo, 1526. Esta edición añade el auto de Traso entre los autos XVIII y XIX, con lo que la obra pasa a tener XXII actos. La crítica considera este auto espurio, por lo que no se suele incluir en las ediciones críticas.
- Salamanca 1570. Es esta una edición erudita que intentaba corregir los errores acumulados en las sucesivas ediciones a lo largo del siglo XVI.

A la vista de esta intricada red de testimonios, la crítica considera que entre 1501 y 1502 debió producirse el tránsito de la *Comedia* a la *Tragicomedia* habiéndose perdido las primeras ediciones.

Tal y como se han conservado, la comparación entre la *Comedia* y la *Tragicomedia* presenta diferencias en sus textos prologales, sus textos epilogales y sus autos.

Las diferencias en los textos prologales afectan al título: *Comedia* en un caso y *Tragicomedia* en otro. Ambas versiones incluyen el texto *El autor a un su amigo*, en el que se explica el proceso de creación de la *Comedia*. También en ambas se incluyen las *Coplas acrósticas* en las que con las letras iniciales de sus versos se lee el nombre y la patria del segundo autor. El *Prólogo* solo se incluye en la *Tragicomedia* y en él se justifica el nuevo título de la obra en razón a su género literario y la ampliación en cinco actos para dilatar, a petición de los lectores, *"el proceso de su deleite de estos amantes"*. En la *Comedia* y la *Tragicomedia* se incluye un *Síguese,* que es un íncipit en el que se señala la intención moral de la obra, si bien este texto puede ser un añadido de los editores ajeno a la pluma de Rojas. Se cierran los textos prologales con el *Argumento* general de la obra, tanto en la *Comedia* como en la *Tragicomedia*.

Los textos epilogales se abren en la *Tragicomedia* con tres octavas bajo la rúbrica *Concluye el autor, aplicando la obra al propósito por que la acabó* en las que reafirma el carácter moral del texto. En la *Comedia* y la *Tragicomedia* se incluyen unas *Coplas de Alonso de Proaza, corrector de la impresión, al lector* en las que desvela algunos datos sobre la composición y autoría de la obra, precisa su género literario y su forma de lectura.

En el cuerpo de la obra, la *Comedia* desarrolla los amores de Calisto y Melibea en dieciséis actos. La *Tragicomedia* en veintiuno, pues añade cinco desde la mitad del acto XIV de la *Comedia*. Este añadido, justificado en el *Prólogo*, se conoce por la crítica como el *Tratado de Centurio* y se extiende hasta el acto XIX de la *Tragicomedia.* Así mismo la *Tragicomedia* añade texto en algunos parlamentos de los actos de la *Comedia* ya que revisa su contenido (estos añadidos suelen marcarse con letra cursiva en las ediciones críticas modernas).

B. Autoría y proceso compositivo

En el texto prologal *El autor a un su amigo* se explica el proceso de creación de la *Comedia* que parte de unos papeles que encuentra un estudiante en leyes cuyo contenido y estilo le agradan y decide continuarlos durante sus vacaciones:[92]

> *Vi que no tenía su firma del auctor, el qual, según algunos dizen, fue Juan de Mena, e según otros,Rodrigo Cota; pero quien quier que fuesse, es digno de recordable memoria por la sotil inuención, por la gran copia de sentencias entrexeridas, que so color de donayres tiene. ¡Gran filósofo era! E pues él con temor de detractores e nocibles lenguas, más aparejadas a reprehender que a saber inuentar, quiso celar e encubrir su nombre, no me culpeys, si en el fin baxo que lo pongo, no espressare el mío. Mayormente que, siendo jurista yo, avnque obra discreta, es agena de mi facultad e quien lo supiesse diría que no por recreación de mi principal estudio, del qual yo más me precio, como es la verdad, lo hiziesse, antes distraydo de los derechos, en esta nueua labor me entremetiesse. Pero avnque no acierten, sería pago de mi osadía. Assimesmo pensarían que no quinze días de vnas vacaciones, mientra mis socios en sus tierras, en acabarlo me detuuiesse, como es lo cierto; pero avn más tiempo e menos acepto. Para desculpa de lo qual todo, no solo a vos, pero a quantos lo leyeren, offrezco los siguientes metros. E porque conozcays dónde comiençan mis maldoladas razones, acordé que todo lo del antiguo auctor fuesse sin diuisión en vn aucto o cena incluso, hasta el segundo aucto, donde dize: «Hermanos míos, etc.».*

Frente al testimonio de la *Comedia*, algunos críticos han defendido un único autor para la obra que fingiría, mediante el tópico del manuscrito encontrado propio de los libros de caballería, como *El Quijote* cervantino, que ha hallado una obra que no es suya con el fin de protegerse de las críticas.

Sin embargo, no solo el testimonio de la *Comedia*, sino el *usus scribendi* fundamenta la existencia de dos autores. Coincidiendo con la división señalada, esto es, el primer acto frente al resto de la obra, se advierte cómo hay formas lingüísticas más arcaicas en el acto primero y formas más modernas en el resto de actos. Las fuentes literarias son distintas en ambas partes. El acto primero tiene escasez de refranes populares que abundan en el resto de la *Celestina*. Las diferencias son tan evidentes que incluso hay algunos críticos que proponen un tercer autor para el *Tratado de Centurio*. Sin embargo, no hay suficientes evidencias para defender esta

---

92 Los textos de *La Celestina* se toman de la edición de Julio Cejador digitalizada en la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*: http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-celestina--1/.

tercera autoría en contra del testimonio del autor que se hace responsable de continuar los papeles de un autor desconocido en la *Comedia* y que también se confiesa autor en el *Prólogo* de la *Tragicomedia* de la ampliación de la obra:

> *Assí que viendo estas contiendas, estos dissonos e varios juyzios, miré a donde la mayor parte acostaua, e hallé que querían que se alargasse en el processo de su deleyte destos amantes, sobre lo qual fuy muy importunado; de manera que acordé, avnque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan estraña lauor e tan agena de mi facultad, hurtando algunos ratos a mi principal estudio, con otras horas destinadas para recreación, puesto que no han de faltar nueuos detractores a la nueua adición.*

Una parte minoritaria de la crítica ha llegado a proponer la existencia de una amplia comedia original (más allá del primer acto) que Fernando de Rojas alteraría y deformaría con su intervención.

A la vista de estos datos, y de la confirmación documental y crítica que de ellos tenemos, la postura más aceptadas sobre la autoría de *La Celestina* es que es obra de dos autores. El primero de ellos, denominado "el antiguo autor" es un escritor anónimo responsable del acto I (y comienzos del segundo, aproximadamente el 18% del texto de la *Comedia*) que escribe una obra que encuentra en Salamanca el segundo autor. Hay oscuras referencias al primer autor en el escrito de *El autor a un su amigo* y en las *Coplas acrósticas* sobre si es Rodrigo Cota, autor del *Diálogo entre el Amor y un viejo*, autor poco conocido, o Juan de Mena, el conocidísimo autor de *Las Trescientas* comentadas por Hernán Núñez. Cabe interpretar estas referencias como una antítesis entre autor desconocido y muy conocido que viene a subrayar su carácter anónimo, equivalente a cualquier autor, sea cual sea su fama.

El segundo autor que continúa la obra en unas vacaciones de sus estudios de leyes es indudablemente Fernando de Rojas, pues así se desvela su nombre en el acróstico de las *Coplas*: "El Bachiller Fernando de Rojas acabó la Comedia de Calysto y Melybea y fue nascido en La Puebla de Montalbán". Su labor es una ampliación creativa y original que, conservando el texto del primer autor, realiza un nuevo diseño de la obra y de su significado. Como él mismo confiesa en el *Prologo*, Rojas también es el autor de la ampliación de la *Tragicomedia*, y no un tercer autor como parte de la crítica ha querido defender. Sin embargo, es concordante la opinión que considera espurio el auto de Traso incorporado en la edición de Toledo de 1526 que ni es de la pluma de Rojas ni forma parte del proceso creador de *La Celestina*.

C. Fernando de Rojas

La figura de Fernando de Rojas está ampliamente documentada. Nació en Puebla de Montalbán, antes de 1475, de familia hidalga. Es jurista por Salamanca, alcanzando a ser bachiller en leyes hacia 1496-1497. Dedicó su vida a la práctica jurídica en Talavera de la Reina de 1508 a 1541, alcanzando cierta notoriedad profesional pues fue alcalde mayor en 1508, de 1511 a 1512, en 1523 y en 1538. En otros periodos está documentada su actividad como letrado municipal en 1514, de 1525 a 1526 y de 1539 a 1540. De actividades suyas como jurista tenemos constancia en 1521, 1522, 1523 y 1535. Frente a ello, abandonó la actividad literaria tras la redacción de la *Celestina* en sus dos versiones, la *Comedia* y la *Tragicomedia*, con lo que hizo honor a su confesión de que era una obra hecha en los ocios de su juventud estudiantil.

Tiene un lejano carácter converso, de cuarta generación, siendo hijo del hidalgo Garci González Ponce de Rojas y de Catalina de Rojas (aunque parte de la crítica sigue defendiendo su posible linaje judío al considerarlo hijo de Hernando de Rojas, converso condenado a la hoguera en 1488). Casó con Leonor Álvarez de Montalbán, hija del converso toledano Álvaro de Montalbán, con quien tuvo siete hijos. En todo caso, su linaje converso (lejano o próximo) no le produjo problemas de convivencia ni de conciencia. Tempranamente pertenenció a la Cofradía de la Concepción de la Madre de Dios, en 1509, para lo que no podía abrigrase sospechas de su carácter converso. Por el contrario, aportó testimonios a favor de su suegro en su segundo proceso inquisitorial, en 1525, lo que no podría haber hecho de ser sospechoso o perseguido por el Santo Oficio.

Dispuso de una notable biblioteca jurídica y romance de cuarenta y un libros, en la que solo existía un ejemplar de una edición de *El libro de Calisto,* frente a ocho libros de caballería distintos, los *Proverbios* de Santillana, *Las trescientas* de Mena, las *Setecientas* de Pérez de Guzmán, *Cárcel de amor,* la *Propaladia* de Torres Naharro, el *Cancionero General*, clásicos como Ovidio, Cicerón, Séneca, Boecio, Petrarca y Boccaccio y un repertorio de filósofos, la *Margarita poetarum,* de Albrecht von Eyb. Algunos de estos libros coinciden con las fuentes utilizadas en la redacción de la *Celestina*.

Consiguió una próspera fortuna en Talavera de la Reina pues al morir sus bienes se valoran en cerca de 4000 escudos de oro en viñedos, colmenas, molinos, casas, varios censos, etc. Murió en Talavera en 1541.

1.2. La tradición de *La Celestina*

A. El género de *La Celestina*

A lo largo de toda la Edad Media se fue desarrollando una tradición terenciana en forma de teatro en latín escrito para ser leído en voz alta. Junto a este teatro, que dio lugar a la comedia elegiaca pseudoovidiana con la que tantas relaciones tiene el *Libro de buen amor,* la obra de Terencio fue un libro escolar que versaba sobre la seducción de muchachas jóvenes y las intrigas de criados, putas y alcahuetas. Por ello, no es de extrañar que *La Celestina* tenga muchos rasgos propios de esta comedia terenciana. Su incipit *Síguese* tiene la misma función de aviso moral ex contrario que tenía la comedia terenciana en la Edad Media. La inclusión de un argumento general antes del comienzo del diálogo, el uso literario del tú latino como forma de tratamiento, el ambiente urbano indeterminado y el empleo del aparte son características de *La Celestina* propias del teatro terenciano. Al igual ocurre con el *Prólogo* de la *Tragicomedia* que es equivalente al *Prologus* de Terencio. Los personajes de *La Celestina* también se inscriben en la tradición del teatro de Terencio por sus nombres (Sempronio, Pármeno, Crito, Sosia) y su valor de nombres hablantes (Pármeno, perseverante e insistente; Sosia, persona igual a otra); por su agrupación en parejas del mismo oficio y distinta personalidad (Sempronio y Pármeno, Sosia y Tristán, Elicia y Areúsa); por sus modelos de personajes tipo (joven amo amante, Calisto;, el *servus fallax*, Sempronio; el *servus fidus* Pármeno; la *vetula*, Celestina); y por su reducido número (catorce en *La Celestina* y de diez a catorce en Terencio). La trama amorosa por la que ha de seducirse a Melibea y no proponerle matrimonio se debe a la comedia de tradición terenciana y su engaño de amores. Por último, Terencio es también el responsable de que la obra se desarrolle en un ambiente social "burgués" y medio opuesto al carácter noble y elevado de los personajes del patriciado urbano de la Castilla de finales del XV.

Dentro de la larga tradición medieval terenciana *La Celestina* se sitúa en la actualización que del teatro de Terencio realiza la comedia humanística italiana que viene fijándose hasta 1444. Esta comedia humanística, dentro del marco terenciano señalado, intenta representar la realidad con una *mímesis* más flexible y rica, introduciendo nuevos elementos propios de la sociedad contemporánea (como son escenas pornográficas, parodias de convenciones literarias y sociales, etc.) y recreando filológicamente el modelo clásico (mediante la *imitatio* de sus tramas y estilos). Esta comedia humanística se vincula a ambientes universitarios, como el del Fernando

de Rojas. Las principales comedias humanísticas son *Paulus* de Pier Paolo Vergerio, *Poliscena*, *Philogenia* de Ugolino Pisani, *Dolos*, *Poliodorus* de Giovanni di Vallata, *Chrysis* de Ennea Silvio Piccolomini, *Aetheria*, *Philodoxus* de Leon Battista Alberti. La comedia humanística ha dejado en *La Celestina* los motivos de la escritura como pasatiempo y trabajo de juventud confesados en *El autor a un su amigo*; la pretendida intención didáctica; el traslado al teatro de historias de narrativa de amores en prosa (el tema de *La Celestina* es propio de la novela sentimental); la contemporaneidad de su historia; la ampliación de la trama mediante digresiones o materiales incorporados al diálogo; la flexibilidad temporal y diversidad de lugares (rompiendo las unidades de acción, tiempo y lugar); y la función de los soliloquios para mostrar el interior de los personajes.

El acceso de Fernando de Rojas a la comedia humanística se produjo por el ambiente universitario en el que encuentra los papeles del autor primero, la Universidad de Salamanca en la que se graduó de bachiller en leyes. En esta universidad se conocían, al menos, las comedias *Andria* y *Eunuchus* de Terencio y la comedia humanística el *Philodoxus* de Alberti. Pero mayor prueba del conocimiento de estas tradiciones terencianas la da el hecho de que en la biblioteca de Rojas existía un ejemplar de la *Margarita poetica* de Albrecht von Eyb (1472). En esta antología se incluyen textos de Terencio, de Plauto, de la *Philogenia* de Ugolino Pisani, del *Philodoxus* de Alberti y del *De falso hypocrita* de Mercurino Ranzo. En ella pudo conocer Rojas de primera mano las tradiciones que tan bien desarrolla en su propia creación dramática.

De hecho, en el proceso creativo de *La Celestina* se puede advertir una evolución del género dramático. El primer autor que escribe el primer auto de la obra plantea una clara comedia humanística de aviso moral contra engaños amorosos. En su primera continuación como *Comedia de Calisto y Melibea,* Rojas desarrolla esta comedia humanística profundizando en el caso moral de amores, de manera similiar a como hacen las novelas sentimentales, por lo que plantea el amor cortés como muerte real de amores separándose del tópico engaño terenciano. En su segunda ampliación, la *Tragicomedia*, Rojas adquiere la conciencia de haber rebasado en su *Comedia* los límites propios del engaño amoroso de moralización ex contrario propios de la comedia humanística de tradición terenciana. Por ello comprende que está desarollando un nuevo género (de ahí el cambio de denominación de la obra) en el que la denuncia del amor se plasma en una trama que justifica la destrucción de sus agentes más allá de su mera condena moral superando con ello la denuncia que del engaño amoroso se hacía en la comedia humanística.

B. Fuentes y originalidad de *La Celestina*

Aunque la *Celestina* tiene una influencia genérica de la comedia humanística, no cabe precisar esta influencia en textos concretos que le hayan servido de fuente directa. Las comedias humanísticas más cercanas a la obra de Rojas son la *Poliscena,* por su planteamiento inicial y su alcahueta, el *Philodoxeos*, por su Prólogo, y la *Philogenia* por su personaje de Calistus.

El estudio y determinación de fuentes directas por parte de la crítica permite avalar la confesión de la existencia de dos autores hecha por Rojas, pues hay una clara diferencia de fuentes entre el Auto I, fruto del autor antiguo, y las dos ampliaciones de Rojas que ocupan el resto de los autos. Las fuentes exclusivas del Auto I que ha determinado la crítica son el *Corbacho* de Alfonso Martínez de Toledo, el *Tratado de cómo al hombre es necesario amar* atribuido al Tostado, y el *Auctoritates Aristotelis* utilizado en las numerosas sentencias insertadas en el texto. Las fuentes dominantes en el resto de la obra redactada por Fernando Rojas son la obra latina de Petrarca, de las que derivan gran parte de la sentencias según el índice de la edición de su obras de 1496 o tomados de su *De remediis utruisque fortunae*, una colección de proverbios clásicos (quizás la traducción de los *Proverbia Senecae* de Pero Díaz de Toledo), la *Fiammetta* de Boccaccio traducida en 1496, la *Historia de duobus amantibus* de Piccolomini traducida en 1496 y la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro. Ambos autores utilizan como fuentes comunes el *Diálogo entre el amor y un viejo* de Rodrigo Cota, la obra de Juan de Mena y la glosa de Hernán Núñez, y el *Cancionero general.* No es admitida por toda la crítica la posible influencia del *Libro de buen amor.*

No obstante la riqueza de sus fuentes, *La Celestina* muestra una profunda originalidad en su composición. La libertad para el desarrollo de la trama terenciana, que ofrecía la comedia humanística al potenciar la mímesis realista, se amplía en la obra de Rojas porque no ha de atenerse a las principales limitaciones de este género del humanismo italiano. Al no estar escrita en latín, *La Celestina* se libera de la coacción que en su *imitatio* de los modelos clásicos se imponía la comedia humanística. Al no escribirse en verso, *La Celestina* se libera de las limitaciones que las convenciones de la literatura castellana imponía al diálogo en la poesía cancioneril.

Por otro lado, Fernando de Rojas no es un humanista, es un estudiante de leyes que, a lo largo de toda su vida e incluso a lo largo de toda su obra literaria, es un jurista. Por ello, escribe con una clara conciencia testifical y aplicando la mecánica de prueba, con sus causas y efectos, a la que está acostumbrado en su mundo jurídico. De esta manera se libera de la concepción que los humanistas tienen de la lengua y

la literatura romances que solo la entienden tamizada por los modelos lingüísticos y literarios de la cultura clásica en latín.

Esta libertad creativa se encontrará, sin embargo, limitada por las convenciones del decoro asimiladas del fondo terenciano del que parte. Por ello, mantendrá una coexistencia de diversos registros de lengua y estilo en los personajes intentando desarrollar una propia norma estilística acorde con el orden natural que merece convertirse en común y que es la base del realismo y de la actualidad que sigue manteniendo la lengua de *La Celestina* en el siglo XXI, cuando han pasado más de quinientos años de su redacción.

1.3. La pervivencia de *La Celestina*

A. El éxito de *La Celestina*

El éxito de *La Celestina* produjo una enorme actividad editorial: se realizaron casi noventa ediciones en castellano entre 1500 y 1644 en España, Italia, Francia, Países Bajos y Portugal. A partir de 1633 decaen las ediciones. Junto a este éxito editorial en castellano, la obra se traduce al italiano en 1506; al alemán en 1520 y 1534; al francés en 1527, 1578 y 1633; al inglés hacia 1530, en 1598 y 1631; al holandés en 1550; e incluso al latín en1634.

Prueba de su importancia en el Siglo de Oro es el hecho de contar con una *Celestina Comentada*, tal como se hacía con los libros de leyes, conservada en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 17631). La obra es de la segunda mitad del XVI (entre 1550 y 1580). Su autor es anónimo, aunque jurista. Responde a este perfil Bernardino Daza, catedrático de leyes y abogado en Valladolid, de quien supone la crítica que pudo ser su autor. Por otra parte, *La Celestina* pudo editarse sin ser incluida en los índices de la Inquisión hasta el de 1632, en el que se expurgan algunos pasajes (repetidos en los Índices de 1640 y 1667). Hasta 1773 no será prohibida íntegramente. Esta evolución muestra cómo la obra tuvo una lectura jurídico-moral en su comentarista, y fue plenamente aceptada por la moral social y religiosa del siglo XVI y principios del XVII. A partir del primer tercio del siglo XVII la sociedad va malinterpretando su lectura moral suprimiendo aquellos pasajes que considera heréticos o depravados hasta que se produce su rechazo total en el último tercio del siglo XVIII. Sin embargo, el prestigio de la obra durará hasta la fecha actual, pues, *La Celestina* es la cumbre de la literatura española durante el Siglo de Oro solo superada por *El Quijote* a partir del siglo XVIII. Tras el éxito de *El*

Quijote formará parte de los elementos identificativos de nuestra cultura como pone de manifiesto el conocido ensayo de Ramiro de Maeztu *Don Quijote, Don Juan y la Celestina*.

Su influencia en la literatura castellana fue inmediata. Pedro Ximénez de Urrea en su *Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea* (impresa en 1513) adapta un tercio del Acto I. Un pliego suelto de hacia 1513 imprime un anónimo *Romance nuevamente hecho de Calisto y Melibea* (h. 1513) que versifica el inicio de la *Comedia* y el relato de las muertes. La *Tragicomedia de Calisto y Melibea nuevamente trobada y sacada de prosa en metro castellano* (1540) de Juan Sedeño es fidedigna en sus versos al texto original.

También la narrativa del siglo XVI recoge el influjo directo de *La Celestina*. La *Penitencia de amores (1514)* de Pedro Ximénez de Urrea es una novela sentimental que utiliza el enredo terenciano en su caso de amores y el diálogo por imitación de *La Celestina* adaptada al ambiente nobiliario. El *Retrato de la lozana andaluza* (1528) de Francisco Delicado utiliza el diálogo y el retrato del mundo prostibulario celestinesco para reflejar de forma crítica la vida romana de su época recreando un mundo rufianesco cercano al de la novela picaresca. En la *Égloga de Plácida y Vitoriano (1513)* de Juan del Encina la vieja Eritea y su pupila Fulgencia muestran la influencia de Celestina. La *Comedia Himenea* (1517) de Torres Naharro intenta, con éxito, la representación del conflicto terenciano de *La Celestina* que se resuelve en forma de comedia mediante la boda, aunque carece del mundo prostibulario de su modelo. Las *Comedias Tesorina y Vidriana* de Jaime de Huete (1528-1535) muestran la huella celestinesca en su trama amorosa y en sus personajes. La vieja hechicera y el conjuro se reproducen en el *Auto llamado Clarindo* (1535). Luis de Miranda, autor plasentino, vuelve a lo divino la trama celestinesca en su *Comedia Pródiga (1554)* utilizando su engaño en los amores con Alcanda, mediante la alcahueta Briana, concertada con Lizán y Cerbero, quienes roban al protagonista al caer de la escala. La *Comedia Tidea (1559)* de Francisco de las Natas debe a la influencia de *La Celestina* su trama y personajes.

B. El género celestinesco

A la influencia de *La Celestina* señalada en el epígrafe anterior hay que añadir las imitaciones directas de ella entendida como larga acción dialogada en prosa. Estas imitaciones configuran un género específico, el género celestinesco entendido como descendencia directa de *La Celestina,* que presenta los siguientes rasgos comunes: 1)

en el título aparece Celestina; 2) en la obra aparecen personajes de *La Celestina* o sus descendientes; 3) el argumento y los motivos de sus tramas son similares a los de *La Celestina.*

Teniendo en cuenta estos rasgos, las principales obras celestinescas que cabe señalar son las siguientes:

– Las anónimas comedias valencianas impresas en 1521: *Comedias Tebaida, Hipólita y Serafina.*
– Las tres Celestinas. La primera de ellas se debe a Feliciano de Silva quien escribe la *Segunda comedia de la Celestina (1534).* Gaspar Gómez de Toledo es autor de la *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* (1536). Una nueva continuación ofrece Sancho de Muñino con su *Tragicomedia de Lisardo y Rogelia o tercera Celestina* (1542).
– Hay otras obras que imitan a *La Celestina* como son la *Tragedia Policiana (1547) y* la *Comedia Florinea* (1554) de Juan Rodríguez Florián o la *Comedia Selvagia (1554)* de Alonso de Villegas.
– Cierra el género celestinesco *La Dorotea* (1632) de Lope de Vega.

2. ESTRUCTURA DE *LA CELESTINA*

2.1. La trama dramática

A. Unidad temática de los autos

Tal y como suele editarse, *La Celestina* consta de veintiún actos, según establece su ampliación como *Tragicomedia*. El auto en el uso de Rojas, aunque parece una unidad arbitraria, responde a una unidad temática, similar a la de los capítulos de la prosa, salvo en el caso del auto I en el que se recogen casi íntegramente los papeles del primer autor de los que parte el resto de la obra. No obstante ello, para dar cierta unidad temática a este extenso auto, Rojas lo termina un poco antes del final de la comedia encontrada, reservando el resto de esta obra para el siguiente auto con el que arrranca su continuidad de la propuesta literaria del primer autor.

El auto primero es el desencadenante de la obra al presentar el amor hereos de Calisto (su locura amorosa) y la trama de tercería con la que quiere remediarlo por consejo de Sempronio. Finaliza el auto con el tópico motivo terenciano del pago de la alcahueta (las cien monedas de oro).

El auto segundo desarrolla el consejo de Calisto con sus criados sobre la tercería, contando con el apoyo de Sempronio y con la oposición de Parmeno que denuncia las malas artes de Celestina, recibiendo a cambio de su lealtad la ira de su amo.

En el tercer auto se trama la tercería (y aprovechamiento de los deseos de Calisto), concertada entre Sempronio y Celestina e iniciada con el conjuro de Celestina a Plutón.

En el auto cuarto, Celestina, tras quedarse a solas con Melibea en su casa, procede a su seducción, arriesgándose en una astuta conversación en la que termina pidiendo a Melibea el socorro para el dolor de Calisto solicitando su cordón… y su oración de Santa Polonia contra el dolor de muelas. Mientras tanto, a través de la madeja impregnada en el aceite serpentino del conjuro, realiza la philocaptio con la que torcerá su voluntad.

El auto quinto sirve para retardar la comunicación a Calisto del resultado de la tercería. En una escena por la calle Celestina repasa los riesgos y éxitos de su misión. Sempronio manifiesta sus sospechas de ser engañado por ella en el provecho de sus enredos al tiempo que intenta ocultar su admiración amorosa hacia Melibea.

En el auto sexto Celestina da cuenta a Calisto del resultado de su tercería. En la conversación los excesos amorosos del amo contrastan con los apartes críticos de Pármeno que denuncia los engaños de Celestina y pone en evidencia el desorden moral del comportamiento de la tercera y del enamorado.

En el auto séptimo Celestina aprovecha su marcha a casa para hacerse acompañar de Pármeno y seducirlo al conseguirle los amores de Areúsa. Con ello, a partir de este momento lo suma al enredo de los criados que pretenden aprovecharse de la locura amorosa de Calisto.

Esta nueva asociación en contra de Calisto se confirma en el auto octavo en el que Sempronio y Calisto sellan su amistad a favor del engaño de su amo.

La escena novena se desarrolla en casa de Celestina y en ella los criados y sus amantes, Elicia y Areúsa, realizan un banquete a costa de Calisto en el que se expone todo un tratado de rencor social contra el servicio a los amos y la honra y belleza de Melibea. Se cierra el auto con la llegada de Lucrecia, la criada de Melibea, que solicita la asistencia de Celestina en casa de su ama.

En el auto décimo Melibea, en quien ya ha surtido efecto la philocaptio, se muestra locamente enamorada de Calisto, preparando con la tercería de Celestina su cita con él. Al final del auto la madre de Melibea le avisa, ya tarde, que se guarde de tratos con Celestina.

Del resultado de su tercería da cuenta Celestina en el auto onceno comunicando a Calisto el amor de Melibea y la posibilidad de encontrarse. En pago de sus servicios Calisto le regala una cadena de oro que suscita la codicia de todos sus engañadores.

El auto doceno concluye la comedia, pues en él se produce el encuentro de los enamorados ante la puerta de Melibea (quien propone un encuentro más íntimo en el huerto al día siguiente y engaña a sus padres ante los ruidos que oyen), al tiempo que Pármeno y Sempronio muestra su cobardía y desamparan a su amo. Concluida la comedia se inicia la tragedia con la muerte de Celestina a manos de Sempronio y Pármeno que le exigen el reparto de la cadena de oro.

En el auto treceno Sosia, criado de Calisto, le relata a su señor ante su compañero Tristán la muerte infamante de Sempronio y Pármeno, perseguidos por la justicia por la muerte de Celestina. Ante la deshonra recibida Calisto decide ocultarse para dar fin a su amores.

El auto catorceno tiene un desarrollo diferente en la *Comedia* y en la *Tragicomedia*. En la primera, tras gozar Calisto de Melibea, un ruido en la calle le hace salir apresuradamente del huerto cayendo al bajar de la escalera y muriendo en la caída. En la *Tragicomedia* se escenifica el gozo amoroso que culmina el engaño de amores y produce la deshonra de Melibea, duramente criticada por Sosia y Tristán a sus espaldas. Calisto, tras conseguir su deseo, se retira a su casa y en sus aposentos se lamenta en un largo monólogo por el incumplimiento de sus deberes como amante cortesano y como noble que ha sido públicamente deshonrado, aunque concluye manteniendo su reclusión social para continuar su deleite amoroso.

El argumento del auto decimoquinto da nombre a la ampliación argumental de la *Tragicomedia* como *Tratado de Centurio*, pues en él Elicia y Areúsa, llorando la muerte de su madre Celestina y de sus amantes, traman su venganza. Para ello Areúsa propone que Centurio, un rufián amante suyo, vengue sus muertes matando a Calisto y haciendo a Melibea sentir la pena por su pérdida.

El auto decimosexto lo aprovecha Rojas para incluir un motivo que no había tratado en la *Comedia* y que es de gran importancia argumental: la boda de Melibea. En él los padres de Melibea realizan planes para su boda desconociendo la deshonra y el amor loco de su hija, quien reitera su pasión amorosa escuchando oculta las palabras de sus padres en las que destaca la inocencia de su madre que la cree virgen e ingenua.

El auto decimoséptimo continúa la trama de la venganza de Areúsa consiguiendo ella y Elicia sonsacar a Sosia la hora y lugar de los encuentros de Calisto y Melibea.

En el auto decimoctavo Elicia y Areúsa conciertan con Centurio la muerte de Calisto, aunque este, como *miles gloriosus* que es, escusa en un aparte su realización y decide encargar a Traso el cojo hacer algún ruido en la calle de Melibea sin mayor peligro.

Salvo en su final, que continúa la trama de la *Comedia*, el decimonoveno auto desarrolla de forma amplificada, y con nuevos motivos, la muerte de Calisto. Para ello ha de presentar un nuevo encuentro amoroso de Calisto y Melibea en el que se subraya el carácter sexual de sus relaciones, contrario a la galantería del amor cortés. Sus amores son interrumpidos por el ruido producido por Traso, por lo que Calisto sale precipitadamente muriendo despeñado al bajar el muro. El auto se cierra con el lamento de Melibea con el que se concluía el auto catorceno de la *Comedia*.

El auto veinteno de la *Tragicomedia* (decimoquinto en la *Comedia*) escenifica el suicidio de Melibea, dentro de la tradición clásica de la muerte de amantes retomada por la novela sentimental. En los parlamentos con su padre hace públicos sus amores y su deshonra y muestra su locura amorosa.

El auto veintiuno de la *Tragicomedia* (decimosexto de la *Comedia*) se dedica casi íntegramente al largo monólogo del Planto de Pleberio, padre de Melibea, en el que hace explíctia la condena moral del caso de amores representado en *La Celestina* con un sentido y dolorido lamento por la muerte desastrada de su hija.

B. Las tramas dramáticas de *La Comedia* y la *Tragicomedia*

Resumiendo lo visto a lo largo de este apartado, la trama de *La* Celestina responde a una estructura común a la *Comedia* y a la *Tragicomedia* que tendrá una importante diferencia en su final, variando sensiblemente la trama de una a otra.

Tanto la *Comedia* como la *Tragicomedia* tienen un mismo planteamiento de la trama, ya que lo toman de la *Celestina primitiva* que ocupa el auto primero y es obra del antiguo autor. En este planteamiento se desencadena la pasión amorosa de Calisto, se recurre a la tercería y se urde la trama del engaño con la antítesis *servus falax* (Sempronio) y *servus fides* (Patronio).

Comedia y *Tragicomedia* comparten el nudo en el que se desarrolla la tercería de Celestina del auto dos al once. En este nudo se produce el encantamiento de Melibea y se desarrolla la subtrama de la codicia concertada de Celestina y los sirvientes (autos II al VI). Los autos séptimo al noveno son un paréntesis en espera de los resultados de la acción mágica en el que se desarrolla la subtrama de la codicia concertada, presentando la realidad del amor como sexo y abandonando Pármeno su papel de *servus*

fides tras la persuasión de Celestina y su relación con Areúsa. En los autos décimo y undécimo se produce la rendición de Melibea y el pago de servicios a Celestina.

A partir de este auto se abre el desenlace trágico que tiene una marcada diferencia estructural en la *Comedia* y la *Tragicomedia*. En la *Comedia* el desenlace, movido por la codicia y la lujuria, produce una serie de muertes azarosas y sucesivas. En el auto duodécimo, el primer encuentro de los amantes se sigue de la muerte de Celestina. La de los criados, relatada por Sosia, ocupa el auto decimotercero. En el auto decimocuarto se produce la entrega de Melibea a Calisto y su muerte accidental despeñado de la escalera. El auto decimoquinto lo ocupa el suicido de Melibea. Y el auto decimosexto cierra la obra con el Planto de Pleberio que realiza una reflexión moral de condena del amor y de sus servidores.

En la *Tragicomedia* las muertes se relacionan en dos ciclos que se separan por el *Tratado de Centurio*. El primer ciclo agrupa las muertes producto de la codicia. Estas muertes mantienen el mismo texto y desarrollo que en la *Comedia* ocupando los autos duodécimo (muerte de Celestina) y decimotercero (muerte de los criados). Distinto tiene que ser el auto XIV que se centra en el motivo temático de la deshonra: en primer lugar, de Melibea, que se entrega a Calisto (como hacía en la *Comedia*) y, en segundo, de Calisto, quien en un nuevo monólogo muestra su dehonra por el abandono de sus obligaciones nobiliarias. Los autos decimoquinto a decimoctavo, el *Tractado de Centurio*, se dedican a relacionar causalmente la condena de la pasión con la condena de la avaricia anterior. Los motivos de la venganza de Areúsa y del matrimonio de Melibea justifican argumental y moralmente la muerte de los amantes. La condena del amor pasional mediante la muerte de sus protagonistas se desarrolla como en la *Comedia*, salvo por la incorporación de los nuevos motivos de la dilación de los amores durante un mes y del falso ataque orquestado por Centurio mediante el ruido de Traso en la calle. El auto decimonoveno acogerá la muerte de Calisto, el vigésimo el suicido de Melibea y el vigésimo primero el Planto de Pleberio que cierra la obra con sus condena moral.

En esquema cabe resumir de la siguiente manera la estructura de la obra:

I. Planteamiento: *Celestina primitiva* (I): establecimiento de la pasión amorosa y de la tercería.

II. Nudo: *Mediación de Celestina* (II-XI).

   – Encantamiento de Melibea y codicia concertada: II-VI.

   – Espera de los resultados de la acción mágica: la realidad del amor como sexo (VII-IX).

– Rendición de Melibea y pago de servicios (X-XI).

Desenlace trágico:

– *Comedia*: XII-XV. Muertes azarosas y sucesivas.

– *Tragicomedia:* XII-XXI

· Condena de la Codicia: Muerte de Celestina y los Criados (XII-XIII)

· Causalidad de la condena de la Pasión, *Tractado de Centurio* (XIV-XVIII): venganza de Areúsa y motivos de la dehonra de los amantes y del matrimonio.

· Condena de la Pasión: Muerte de Calisto y Melibea (XIX y XX).

– Conclusión moral del Planto de Pleberio: *Comedia* XVI / *Tragicomedia*: XXI.

2.2. La motivación de las acciones

A. La fuerza del amor

Las acciones de los protagonistas de *La Celestina*¸ Calisto y Melibea, están regidas por la fuerza del amor, de tal manera que cabe afirmar que el amor cortés es el móvil de la trama y la causa de la tragedia. Así lo manifiesta Pármeno en una concatenación causal que resume la cadena de causas y efectos de la obra:

> Señor, porque perderse el otro día el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar, la entrada causa de la ver e hablar, la habla engendró amor, el amor parió tu pena, la pena causará perder tu cuerpo e alma e hazienda. (Auto II)

La pena causará “perder tu cuerpo e alma e hazienda”. Y en efecto, así ocurre en la obra. Calisto y Melibea perderán su cuerpo. Enfermo de amores se muestra Calisto desde su encuentro con Melibea, tal como lo describe Sempronio en el Auto segundo:

> Señor, querría yr por complir tu mandado; querría quedar por aliuiar tu cuydado. Tu temor me aquexa; tu soledad me detiene. Quiero tomar consejo con la obediencia, que es yr e dar priessa a la vieja. ¿Mas como yré? Que, en viéndote solo, dizes desuaríos de hombre sin seso, sospirando, gimiendo, maltrobando, holgando con lo escuro, deseando soledad, buscando nueuos modos de pensatiuo tormento. Donde, si perseueras, o de muerto o loco no podrás escapar, si siempre no te acompaña quien te allegue plazeres, diga donayres, tanga cançiones alegres, cante romances, cuente ystorias, pinte motes, finja cuentos, juegue a naypes,

arme mates, finalmente que sepa buscar todo género de dulce passatiempo para no dexar trasponer tu pensamiento en aquellos crueles desuíos, que rescebiste de aquella señora en el primer trance de tus amores. (Auto II)

A "aquella señora", a Melibea, Calisto dedica la más exaltada forma de pasión amorosa que conoce la poesía cancioneril: la *religio amoris*. En su caso la locura amorosa lo lleva hasta la herejía:

CALISTO. ¿Cómo? Yo te lo diré. Mayor es la llama que dura ochenta años, que la que en vn día passa, y mayor la que mata vn ánima, que la que quema cient mill cuerpos. Como de la aparencia a la existencia, como de lo viuo a lo pintado, como de la sombra a lo real, tanta diferencia ay del fuego, que dizes, al que me quema. Por cierto, si el del purgatorio es tal, mas querría que mi spíritu fuesse con los de los brutos animales, que por medio de aquel yr a la gloria de los sanctos.

SEMPRONIO. ¡Algo es lo que digo! ¡A más ha de yr este hecho! No basta loco, sino ereje.

CALISTO. ¿No te digo que fables alto, quando fablares? ¿Qué dizes?

SEMPRONIO. Digo que nunca Dios quiera tal; que es especie de heregía lo que agora dixiste.

CALISTO. ¿Por qué?

SEMPRONIO. Porque lo que dizes contradize la cristiana religión.

CALISTO. ¿Qué a mí?

SEMPRONIO. ¿Tú no eres cristiano?

CALISTO. ¿Yo? Melibeo so e a Melibea adoro e en Melibea creo e a Melibea amo. (Auto I)

Esta locura amorosa le llevará a la muerte de amores, a la que va literalmente despeñado:

TRISTÁN. Tente, señor, no baxes, que ydos son; que no era sino Traso el coxo e otros vellacos, que passauan bozeando. Que ya se torna Sosia. Tente, tente, señor, con las manos al escala.

CALISTO. ¡O!, ¡válame Santa María! ¡Muerto soy! ¡Confessión!

TRISTÁN. Llégate presto, Sosia, que el triste de nuestro amo es caydo del escala e no habla ni se bulle.

SOSIA. ¡Señor, señor! ¡A essotra puerta! ¡Tan muerto es como mi abuelo! ¡O gran desuentura! (Auto XIX)

No será otro el caso de Melibea, aunque en su locura amorosa no habrá religión de amores. Su primera reacción ante el amor de Calisto será la propia de la amada cancioneril, el rechado en razón de su honra:

> MELIBEA. Mas desauenturadas de que me acabes de oyr Porque la paga será tan fiera, qual meresce tu loco atreuimiento. E el intento de tus palabras, Calisto, ha seydo de ingenio de tal hombre como tú, hauer de salir para se perder en la virtud de tal muger como yo.¡Vete!, ¡vete de ay, torpe! Que no puede mi paciencia tollerar que aya subido en coraçón humano comigo el ylícito amor comunicar su deleyte. (Acto I)

Sin embargo, en el acto décimo mostrará a Celestina los síntomas de su pasión amorosa en el tópico de la enfermedad de amores:

> Amiga Celestina, muger bien sabia e maestra grande, mucho has abierto el camino, por donde mi mal te pueda especificar. Por cierto, tú lo pides como muger bien esperta en curar tales enfermedades. Mi mal es de coraçón, la ysquierda teta es su aposentamiento, tiende sus rayos a todas partes. Lo segundo, es nueuamente nacido en mi cuerpo. Que no pensé jamás que podía dolor priuar el seso, como este haze. Túrbame la cara, quítame el comer, no puedo dormir, ningún género de risa querría ver. La causa o pensamiento, que es la final cosa por ti preguntada de mi mal, ésta no sabré dezir. Porque ni muerte de debdo ni pérdida de temporales bienes ni sobresalto de visión ni sueño desuariado ni otra cosa puedo sentir, que fuesse, saluo la alteración, que tú me causaste con la demanda, que sospeché de parte de aquel cauallero Calisto, quando me pediste la oración. (Auto X)

Y de la enfermedad de amores, Melibea llegará al suicidio amoroso, siguiendo el modelo clásico de Dido o de Hero y Leandro y algunos casos de amores de la novela sentimental como el de la muerte de Leriano en *Cárcel de amor*:

> Pues ¿qué crueldad sería, padre mío, muriendo él despeñado, que viuiese yo penada? Su muerte combida a la mía, combídame e fuerça que sea presto, sin dilación, muéstrame que ha de ser despeñada por seguille en todo. No digan por mí: a muertos e a ydos... E assí contentarle he en la muerte, pues no tuue tiempo en la vida. ¡O mi amor e señor Calisto! (Auto XX)

A la pérdida del cuerpo ha de unirse en ambos casos la pérdida del alma, ya que mueren sin confesión. En el caso de Calisto, se reitera este hecho en el final del acto XIX y en el XX. Así lo manifiesta Melibea al relatar su muerte:

> Cortaron las hadas sus hilos, cortáronle sin confessión su vida, cortaron mi esperança, cortaron mi gloria, cortaron mi compañía. (Auto XX)

En el caso de Melibea, tal hecho no se subraya, ya que su muerte se produce a la vista de todos, haciendo un acto moralmente reprensible y condenado por la moral religiosa y social de la época, como es matarse por su propia mano. Santo Tomás de Aquino había señalado cómo el suicidio era un acto contra la ley natural, contra Dios y, siguiendo a Aristóteles, causante de un perjuicio a la sociedad por lo que era un pecado que suponía la condena eterna ya que no daba tiempo a una penitencia que expiase su ofensa a Dios, a la comunidad y a uno mismo. No obstante, Melibea, en un gesto propio de la piedad femenina de la época, termina muriendo con una última invocación a Dios ("A él ofrezco mi ánima") que no supone un arrepentimiento suficiente como para lograr la absolución por la maldad intrínseca de su acto. En todo caso, Rojas no subraya en su muerte la condena eterna que supone morir sin confesión, como sí lo hace en la muerte de Calisto.

Por último, el amor desbocado supone la pérdida de la hacienda de Calisto, tal y como subraya en los monólogos de los actos XIII ("¡Y en qué anda mi hazienda de mano en mano y mi nombre de lengua en lengua!") y XIV ("agora que veo la mengua de mi casa, la falta de mi servicio, la perdición de mi patrimonio, la infamia que tiene mi persona que de la muerte de mis criados se ha seguido"). Y también la de Melibea, en la que, si no se ha perdido el patrimonio, se ha perdido la honra:

> Vencida de su amor, dile entrada en tu casa. Quebrantó con escalas las paredes de tu huerto, quebrantó mi propósito. Perdí mi virginidad. (Auto XX)

Y se ha perdido la continuidad del linaje dejando sin sentido la vida de sus padres:

> ¡O duro coraçón de padre! ¿Cómo no te quiebras de dolor, que ya quedas sin tu amada heredera? ¿Para quien edifiqué torres?¿Para quien adquirí honrras? ¿Para quien planté árboles? ¿Para quien fabriqué nauíos? (Auto XXI)

B. Los errores de Calisto

A lo largo de la obra se especifica la responsabilidad de este comportamiento errado de los protagonistas por su sujeción a la pasión amorosa. En el caso de Calisto, Fernando de Rojas ha de partir del pie forzado que le da el antiguo autor. Este autor pretende realizar una comedia humanística de enredo terenciano. Por

ello, caracteriza a su enamorado con el realismo de la convención amorosa de su época: la pasión cantada en la poesía cancioneril. Y continúa su trama recurriendo al obligado enredo del engaño de la amada mediante el recurso a una tercera, tal y como le propone Sempronio:

> SEMPRONIO. E porque no te desesperes, yo quiero tomar esta empresa de complir tu desseo.
>
> CALISTO. ¡O! ¡Dios te dé lo que desseas! ¡Qué glorioso me es oyrte; avnque no espero que lo has de hazer!
>
> SEMPRONIO. Antes lo haré cierto.
>
> CALISTO. Dios te consuele. El jubón de brocado, que ayer vestí, Sempronio, vistételе tú.
>
> SEMPRONIO. Prospérete Dios por este e por muchos más, que me darás. De la burla yo me lleuo lo mejor. Con todo, si destos aguijones me da, traérgela he hasta la cama. ¡Bueno ando! Názelo esto, que me dio mi amo; que, sin merced, impossible es obrarse bien ninguna cosa.
>
> CALISTO. No seas agora negligente.
>
> SEMPRONIO. No lo seas tú, que impossible es fazer sieruo diligente el amo perezoso.
>
> CALISTO. ¿Cómo has pensado de fazer esta piedad?
>
> SEMPRONIO. Yo te lo diré. Días ha grandes que conosco en fin desta vezindad vna vieja barbuda, que se dize Celestina hechicera, astuta, sagaz en quantas maldades ay. Entiendo que passan de cinco mill virgos los que se han hecho e deshecho por su autoridad en esta cibdad. A las duras peñas promouerá e prouocará a luxuria, si quiere.
>
> CALISTO. ¿Podríala yo fablar?
>
> SEMPRONIO. Yo te la traeré hasta acá. Por esso, aparéjate, seyle gracioso, seyle franco. Estudia, mientra vo yo, de le dezir tu pena tan bien como ella te dará el remedio. (Auto I)

Es digno de observación el contraste de estilo y tono entre el comienzo de la obra propio de una novela sentimental o de la poesía cancioneril y la proposición del engaño terenciano en el que el sentimiento amoroso es mera pasión sexual ("traérgela he hasta la cama") y donde el personaje de la tercera es una vétula engañadora y perversa incompatible con la idealización del servicio de amores que exige el amor cancioneril ("Celestina hechicera, astuta, sagaz en quantas maldades ay"). Del amor cortés se ha pasado al amor sexual ("A las duras peñas promouerá e prouocará a luxuria, si quiere") en una

clara violación del servicio de amores que exige que el amante mantenga su firmeza ante el rechado de la dama asumiendo su penar. Calisto, incurriendo en un claro error literario –forzado por el antiguo autor– sustituye al servicio amoroso por el engaño terenciano propio del género de comedia humanística.

En su continuación, Fernando de Rojas es consciente de la contradicción que se da entre las dos convenciones literarias: la caracterización de Calisto como amante cancioneril y su protagonismo como engañador terenciano. Por ello, se ve en la obligación de justificar en el auto segundo por qué recurre a la tercería para su pretendido servicio de amores a Melibea:

> quiero que sepas que, quando ay mucha distancia del que ruega al rogado o por grauedad de obediencia o por señorío de estado o esquiuidad de género, como entre ésta mi señora e mí, es necessario intercessor o medianero, que suba de mano en mano mi mensaje hasta los oydos de aquella a quien yo segunda vez hablar tengo por impossible. E pues que así es, dime si lo fecho aprueuas. (Auto II)

Junto al error literario, Calisto incurre en un grave error social. ¿Cómo ha de satisfacer honradamente un noble sus pasiones y sentimientos amorosos? A través del matrimonio. ¿Por qué no pretende Calisto casarse con Melibea? Melibea está soltera y, cuando sus padres piensan en casarla, le dejan libertad de elección:

> PLEBERIO. Pues, ¿qué te parece, señora muger? ¿Deuemos hablarlo a nuestra hija, deuemos darle parte de tantos como me la piden, para que de su voluntad venga, para que diga quál le agrada? Pues en esto las leyes dan libertad a los hombres e mugeres, avnque estén so el paterno poder, para elegir. (Auto XVI)

Y Calisto, frente a algunos reparos que ha querido poner parte de la crítca, reúne los requisitos para solicitar su mano, tal y como pregona Melibea al lamentar su pérdida:

> Muchos días son passados, padre mío, que penaua por amor vn cauallero, que se llamaua Calisto, el qual tú bien conosciste. Conosciste assimismo sus padres e claro linaje: sus virtudes e bondad a todos eran manifiestas. (Auto XX)

La razón primera de renunciar a la vía sacramental la da la convención literaria de la que parte el antiguo autor: la comedia terenciana. Esta comedia es la dramatización de un engaño de amores, sin él no hay trama. Rojas está obligado a seguirlo y lo hace, pero insistiendo en lo inapropiado de su comportamiento, a través de los reiterados avisos de Pármeno:

PÁRMENO. Digo, señor, que yrían mejor empleadas tus franquezas en presentes e seruicios a Melibea, que no dar dineros aquella, que yo me conozco e, lo que peor es, fazerte su catiuo.

CALISTO. ¿Cómo, loco, su catiuo?

PÁRMENO. Porque a quien dizes el secreto, das tu libertad (Auto II)

PÁRMENO. Sálgome fuera, Sempronio. Ya no digo nada; escúchatelo tú todo. Si este perdido de mi amo no midiesse con el pensamiento quantos pasos ay de aquí a casa de Melibea e contemplasse en su gesto e considerasse cómo estaría haviniendo el hilado, todo el sentido puesto e ocupado en ella, él vería que mis consejos le eran más saludables, que estos engaños de Celestina. (Auto VI)

Lo mismo ocurre con el comportamiento de Melibea, duramente criticado por Tristán cuando ella se lamenta por la virtud perdida y la deshonra hallada en su entrega amorosa a Calisto:

MELIBEA. ¡O mi vida e mi señor! ¿Cómo has quisido que pierda el nombre e corona de virgen por tan breue deleyte? ¡O pecadora de mi madre, si de tal cosa fueses sabidora, cómo tomarías de grado tu muerte e me la darías a mí por fuerça! ¡Cómo serías cruel verdugo de tu propia sangre! ¡Cómo sería yo fin quexosa de tus días! ¡O mi padre honrrado, cómo he dañado tu fama e dado causa e lugar a quebrantar tu casa! ¡O traydora de mí, cómo no miré primero el gran yerro que seguía de tu entrada, el gran peligro que esperaua!

SOSIA. ¡Ante quisiera yo oyrte esos miraglos! Todas sabes essa oración, después que no puede dexar de ser hecho. ¡E el bouo de Calisto, que se lo escucha! (Auto XIV)

La explicación de estos comportamientos errados viene dada por la enajenación que los protagonistas tienen por el amor. Su locura de amores hace que su comportamiento imcumpla sus obligaciones morales y sociales. En varios lugares de la obra Rojas subraya cómo el amor enajena a sus servidores y les esclaviza la voluntad. Calisto avisa a Patronio: "Pues sabe que esta mi pena y flutuoso dolor no se rige por razón, no quiere avisos, carece de consejos" (Acto II). Al igual ocurre con Melibea, quien avisa a su afligido padre: "Porque, quando el coraçón está embargado de pasión, están cerrados los oydos al consejo e en tal tiempo las frutuosas palabras, en lugar de amansar, acrecientan la saña" (Auto XX). ¿Pero, por qué los protagonistas entregan su voluntad al amor?

La respuesta a esta pregunta muestra la maestría literaria de Rojas que hace responsable directo del error moral a Calisto y a Melibea víctima del engaño urdido a

través de Celestina. Calisto se deja dominar por la pasión amorosa por su egoísmo, que a lo largo de la obra va dominando a la *religio amoris* con la que lo caracteriza el primer autor. Calisto en todo momento, según subraya Fernando de Rojas, es consciente de anteponer su pasión amorosa al interés de terceros o al cumplimiento de sus propias obligaciones. De esta manera, antepone su deseo a la seguridad de la tercera:

> CALISTO. Tú, Pármeno, ¿qué te parece de lo que oy ha pasado? Mi pena es grande, Melibea alta, Celestina sabia e buena maestra destos negocios. No podemos errar. Tú me la has aprouado con toda tu enemistad. Yo te creo. Que tanta es la fuerça de la verdad, que las lenguas de los enemigos trae a sí· Assí que, pues ella es tal, mas quiero dar a ésta cient monedas, que a otra cinco.
>
> […]
>
> CALISTO. ¡Assí, Pármeno, di más deso, que me agrada! Pues mejor me parece, quanto más la desalabas. Cumpla comigo e emplúmenla la quarta. Desentido eres, sin pena hablas: no te duele donde a mí, Pármeno. (Auto II).

Tampoco le duelen prendas al tener que pagar con la vida de sus criados el gozo de sus amores, como critican Tristán y Sosia en el auto XIV:

> SOSIA. Para con tal joya quienquiera se ternía manos; pero con su pan se la coma, que bien caro le cuesta: dos moços entraron en la salsa destos amores.
>
> TRISTÁN. Ya los tiene oluidados. ¡Dexaos morir siruiendo a ruynes, hazed locuras en confiança de su defensión! Viuiendo con el Conde, que no matase al hombre, me daua mi madre por consejo. Veslos a ellos alegres e abraçados e sus seruidores con harta mengua degollados. (Auto XIV)

Ni repara en incumplir sus obligaciones que como noble tiene en defensa de su honra y patrimonio:

> CALISTO. ¡O día de congoxa! ¡O fuerte tribulación! ¡E en qué anda mi hazienda de mano en mano e mi nombre de lengua en lengua! Todo será público quanto con ella e con ellos hablaua, quanto de mí sabían, el negocio en que andauan. No osaré salir ante gentes. ¡O pecadores de mancebos, padecer por tan súpito desastre! ¡O mi gozo, cómo te vas diminuiendo! Prouerbio es antigo, que de muy alto grandes caydas se dan. Mucho hauía anoche alcançado; mucho tengo oy perdido. Rara es la bonança en el piélago. Yo estaua en título de alegre, si mi ventura quisiera tener quedos los ondosos vientos de mi perdición. ¡O fortuna, quánto e por quántas partes me has combatido! Pues, por más que sigas mi

> morada e seas contraria a mi persona, las aduersidades con ygual ánimo se han de sofrir e en ellas se prueua el coraçón rezio o flaco. No ay mejor toque para conoscer qué quilates de virtud o esfuerço tiene el hombre. Pues por más mal e daño que me venga, no dexaré de complir el mandado de aquella por quien todo esto se ha causado. Que más me va en conseguir la ganancia de la gloria que espero, que en la pérdida de morir los que murieron. Ellos eran sobrados e esforzados: agora o en otro tiempo de pagar hauían. La vieja era mala e falsa, según parece que hazía trato con ellos e assí que riñieron sobre la capa del justo. Permissión fue diuina que assí acabasse en pago de muchos adulterios, que por su intercessión o causa son cometidos. Quiero hazer adereçar a Sosia e a Tristanico. Yrán comigo este tan esperado camino. Lleuarán escalas, que son muy altas las paredes. Mañana haré que vengo de fuera, si pudiere vengar estas muertes; si no, pagaré mi inocencia con mi fingida absencia o me fingiré loco, por mejor gozar deste sabroso deleyte de mis amores, como hizo aquel gran capitán Ulixes por euitar la batalla troyana e holgar con Penélope su muger. (Auto XIII)

Ni siquiera su egoísmo amoroso respeta a su bien más preciado, la voluntad y la honra de su amada Melibea:

> MELIBEA. Señor mío, pues me fié en tus manos, pues quise complir tu voluntad, no sea de peor condición por ser piadosa, que si fuera esquiua e sin misericordia; no quieras perderme por tan breue deleyte e en tan poco espacio. Que las malfechas cosas, después de cometidas, más presto se pueden reprehender que emendar. Goza de lo que yo gozo, que es ver e llegar a tu persona; no pidas ni tomes aquello que, tomado, no será en tu mano boluer. Guarte, señor, de dañar lo que con todos tesoros del mundo no se restaura.
>
> CALISTO. Señora, pues por conseguir esta merced toda mi vida he gastado, ¿qué sería, quando me la diessen, desechalla? Ni tú, señora, me lo mandarás ni yo podría acabarlo comigo. No me pidas tal couardía. No es fazer tal cosa de ninguno, que hombre sea, mayormente amando como yo. Nadando por este fuego de tu desseo toda mi vida, ¿no quieres que me arrime al dulce puerto a descansar de mis passados trabajos?
>
> MELIBEA. Por mi vida, que avnque hable tu lengua quanto quisiere, no obren las manos quanto pueden. Está quedo, señor mío. Bástete, pues ya soy tuya, gozar de lo esterior, desto que es propio fruto de amadores; no me quieras robar el mayor don, que la natura me ha dado. Cata que del buen pastor es propio tresquillar sus ouejas e ganado; pero no destruyrlo y estragarlo.
>
> CALISTO. ¿Para qué, señora? ¿Para que no esté queda mi passión? ¿Para penar de nueuo? ¿Para tornar el juego de comienço? Perdona, señora, a mis desuergonçadas

manos, que jamás pensaron de tocar tu ropa con su indignidad e poco merecer; agora gozan de llegar a tu gentil cuerpo e lindas e delicadas carnes. (Auto XIV)

Por ello su gloria y su paraíso, la razón de su vida, es gozar permanentemente de los favores de su amada, sin atender a otras atenciones, obligaciones u oficios:

E puesto caso que assí no fuesse, puesto caso que no echasse lo passado a la mejor parte, acuérdate, Calisto, del gran gozo passado. Acuérdate de tu señora e tu bien todo. E pues tu vida no tienes en nada por su seruicio, no has de tener las muertes de otros, pues ningún dolor ygualará con el rescebido plazer.

¡O mi señora e mi vida! Que jamás pensé en absencia offenderte. Que paresce que tengo en poca estima la merced, que me has hecho. No quiero pensar en enojo, no quiero tener ya con la tristeza amistad. ¡O bien sin comparación! ¡O insaciable contentamiento! ¿E quándo pidiera yo más a Dios por premio de mis méritos, si algunos son en esta vida, de lo que alcançado tengo? ¿Por qué no estoy contento? Pues no es razón ser ingrato a quien tanto bien me ha dado. ¡Quiérolo conocer, no quiero con enojo perder mi seso, porque perdido no cayga de tan alta possessión! No quiero otra honrra; ni otra gloria, no otras riquezas, no otro padre ni madre, no otros deudos no parientes. De día estaré en mi cámara, de noche en aquel parayso dulce, en aquel alegre vergel, entre aquellas suaues plantas e fresca verdura. (Auto XIV)

C. La magia y Melibea

Por su parte, Melibea cambia del rechazo inicial con el que la caracteriza el antiguo autor a corresponder ciegamente el amor de Calisto con una pasión irrefrenable por razones ajenas a su voluntad y, por ello, sin responsabilidad moral directa. La crítica ha señalado cómo la magia era el móvil del cambio de comportamiento en Melibea. La realización de un conjuro explica la evolución contradictoria y rápida de Melibea y la falta de prevención de su madre, así como la admisión de su muerte de amores sin conflicto con la ortodoxia religiosa. Esta utilización de la magia coincide con la mentalidad de la época. El manual más extendido en Occidente para la persecución de la brujería fue el *Malleus maleficarum* de 1485. La seducción de la joven por medio de la magia de la alcahueta cuenta con precedentes literarios como el de la aventura de la dueña joven en el *Libro de buen amor*. Por ello, no extraña que recurra a este móvil Fernando de Rojas para explicar de manera verosímil para sus lectores el súbito y radical cambio de comportamiento de su personaje. Y así lo muestra explícitamente en la escena del conjuro con la que se cierra el auto tercero:

> Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro [...] por la áspera ponçoña de las bíuoras, de que este azeyte fue hecho, con el qual vnto este hilado: vengas sin tardança a obedescer mi voluntad e en ello te embueluas e con ello estés sin vn momento te partir, hasta que Melibea con aparejada oportunidad que aya, lo compre e con ello de tal manera quede enredada que, quanto más lo mirare, tanto más su coraçón se ablande a conceder mi petición, e se le abras e lastimes de crudo e fuerte amor de Calisto, tanto que, despedida toda honestidad, se descubra a mí e me galardone mis passos e mensaje. (Auto III)

Cabe observar en la cita cómo Rojas motiva la falta de decoro de Melibea ("despedida de toda honestidad") y su cambio de amada ingrata a enferma de amores ("lastimes de crudo y fuerte amor de Calisto"), extremos ambos que se producen a partir del auto décimo. Este conjuro, según el *Maleus malleficarum,* responde a la *philocaptio*, que consiste en suscitar una violenta pasión amorosa hacia una persona en la voluntad del hechizado.

En la tensa conversación del auto cuarto entre Melibea y Celestina, en la que esta realiza su tercería, la bruja alcahueta ha de recurrir a la magia en su defensa mediante varios apartes:

> CELESTINA. (Aparte.) Por aquí anda el diablo aparejando oportunidad, arreziando el mal a la otra. ¡Ea!, buen amigo, ¡tener rezio! Agora es mi tiempo o nunca. No la dexes, llèuamela de aquí a quien digo.
>
> [...]
>
> MELIBEA. ¡Ya, ya, ya! Buena vieja, no me digas más, no pases adelante. ¿Esse es el doliente por quien has fecho tantas premissas en tu demanda? ¿Por quien has venido a buscar la muerte para ti? ¿Por quien has dado tan dañosos passos, desuergonçada barvuda? ¿Qué siente esse perdido, que con tanta passión vienes? De locura será su mal. ¿Qué te parece? ¡Si me fallaras sin sospecha desse loco, con qué palabras me entrauas! No se dize en vano que el más empezible miembro del mal hombre o muger es la lengua. ¡Quemada seas, alcahueta falsa, hechizera, enemiga de onestad, causadora de secretos yerros! ¡Jesú, Jesú! ¡Quítamela, Lucrecia, de delante, que me fino, que no me ha dexado gota de sangre en el cuerpo! Bien se lo mereçe esto e más, quien a estas tales da oydos. Por cierto, si no mirasse a mi honestidad e por no publicar su osadía desse atreuido, yo te fiziera, maluada, que tu razón e vida acabaran en vn tiempo.
>
> CELESTINA. (Aparte.) ¡En hora mala acá vine, si me falta mi conjuro! ¡Ea pues!: bien sé a quien digo. ¡Ce, hermano, que se va todo a perder! (Auto IV)

Un jurista como Fernando de Rojas necesita la confesión y el testimonio para asegurar que el hecho se ha producido. Y así lo incluye en la obra subrayando la realización y efectos de la *philocaptio*. Celestina confiesa, en el acto quinto la realización y la eficacia de su hechizo:

> ¡O rigurosos trances! ¡O cruda osadía! ¡O gran sofrimiento! ¡E qué tan cercana estuue de la muerte, si mi mucha astucia no rigera con el tiempo las velas de la petición! ¡O amenazas de donzella braua! ¡O ayrada donzella! ¡O diablo a quien yo conjuré! ¿Cómo compliste tu palabra en todo lo que te pedí? En cargo te soy. Assí amansaste la cruel hembra con tu poder e diste tan oportuno lugar a mi habla quanto quise, con la absencia de su madre. ¡O vieja Celestina! ¿Vas alegre? Sábete que la meytad está hecha, quando tienen buen principio las cosas. ¡O serpentino azeyte! ¡O blanco filado! ¡Cómo os aparejastes todos en mi fauor! ¡O!, ¡yo rompiera todos mis atamiento hechos e por fazer ni creyera en yeruas ni piedras ni en palabras! (Auto V)

El testimonio del hechizo lo aporta Lucrecia al señalar en el auto décmino "El seso tiene perdido mi señora. Gran mal es este. Catiuádola ha esta hechizera" (Auto X). En iguales términos se expresaba Juan Ruiz el *Libro de buen amor* al decir de Trotaconventos. "Començó a encatalla" (916a) o "Encantóla de guisa que la enveleñó" (918a).

La propia Melibea, sin ser consciente de su denuncia, en el momento final de su enajenación amorosa reconoce ante su padre la responsabilidad de Celestina en su pasión:

> Era tanta su pena de amor e tan poco el lugar para hablarme, que descubrió su passión a vna astuta e sagaz muger, que llamauan Celestina. La qual, de su parte venida a mí, sacó mi secreto amor de mi pecho. Descubría a ella lo que a mi querida madre encobría. Touo manera cómo ganó mi querer, ordenó cómo su desseo e el mío houiessen efeto. (Auto XX)

Celestina "touo manera" de ganar el querer y la voluntad de Melibea, loca de amor, no por el deseo de su voluntad, sino por el efecto de la magia que sobre ella ejerce la vieja alcahueta. Con ello, Rojas la hace víctima del engaño urdido por el egoísmo amoroso de Calisto y por la codicia de Celestina.

D. La condena jurídica, principio estructurador de *La Celestina*

La Celestina tiene una simetría causal entre su comienzo y su final: el amor hace arrancar la obra en la que ha de verse "la grandeza de Dios":

> CALISTO. En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.
>
> MELIBEA. ¿En qué, Calisto?

> CALISTO. En dar poder a natura que de tan perfeta hermosura te dotasse e facer a mí inmérito tanta merced que verte alcançasse e en tan conueniente lugar, que mi secreto dolor manifestarte pudiesse. Sin dubda encomparablemente es mayor tal galardón, que el seruicio, sacrificio, deuoción e obras pías, que por este lugar alcançar tengo yo a Dios offrescido, ni otro poder mi voluntad humana puede conplir. ¿Quién vido en esta vida cuerpo glorificado de ningún hombre, –como agora el mío? (Auto I)

El amor la concluye habiendo destrozado a quien se relacionó con él. Por ello la gloria de la religión del amor solo consiste en un valle de lágrimas:

> Del mundo me quexo, porque en sí me crió, porque no me dando vida, no engendrara en él a Melibea, no nascida no amara, no amando cessara mi quexosa e desconsolada postrimería. ¡O mi compañera buena! ¡O mi hija despedaçada! ¿Por qué no quesiste que estoruasse tu muerte? ¿Por qué no houiste lástima de tu querida e amada madre? ¿Por qué te mostraste tan cruel con tu viejo padre? ¿Por qué me dexaste, quando yo te havía de dexar? ¿Por qué me dexaste penado? ¿Por qué me dexaste triste e solo in hac lachrymarum valle? (Auto XXI)

El resultado de la historia de amores no ha sido otro que la muerte como realidad experimentada del servicio de amores frente a la idealizada muerte de amores cancioneril, tal como ya había anticipado *Cárcel de amor*:

> ¿En qué pararon tus siruientes e sus ministros? La falsa alcahueta Celestina murió a manos de los más fieles compañeros, que ella para su seruicio enponçoñado, jamás halló. Ellos murieron degollados. Calisto, despeñado. Mi triste hija quiso tomar la misma muerte por seguirle. Esto todo causas. Dulce nombre te dieron; amargos hechos hazes. (Auto XXI).

Estas palabras puestas en boca de Pleberio esconden una condena moral y literaria de todos aquellos que, al amparo del amor, han vulnerado el código moral de la Castilla del XV. Como jurista, Fernando de Rojas va a ser inmisericorde en su condena, tras demostrar sobradamente en la obra su culpabilidad. A este efecto, Celestina y sus más fieles compañeros son culpables del engaño terenciano de Melibea y de Calisto, aprovechándose de este último, encareciendo sus servicios y muriendo por el pecado de codicia. Tal y como exige el derecho, Rojas aporta las pruebas de su iniquidad. Así, en el auto primero se ponen las bases del mal servicio de Celestina y Sempronio:

SEMPRONIO. Assí es. Calisto arde en amores de Melibea. De ti e de mí tiene necessidad. Pues juntos nos ha menester, juntos nos aprouechemos. Que conoscer el tiempo e vsar el hombre de la oportunidad hace los hombres prósperos.

CELESTINA. Bien has dicho, al cabo estoy. Basta para mí mescer el ojo. Digo que me alegro destas nuevas, como los cirujanos de los descalabrados. E como aquellos dañan en los principios las llagas e encarecen el prometimiento de la salud, assí entiendo yo facer a Calisto. Alargarle he la certenidad del remedio, porque, como dizen, el esperança luenga aflige el coraçón e, quanto él la perdiere, tanto gela promete. ¡Bien me entiendes! (Auto I)

La fidelidad inicial de Pármeno, también sucumbe a su codicia del amor de Areúsa, sumándose al engaño de su amo:

SEMPRONIO. Según tu opinión, sí es. Que yo te he oydo dar consejos vanos a Calisto e contradezir a Celestina en quanto habla e, por impedir mi prouecho e el suyo, huelgas de no gozar tu parte. Pues a las manos me has venido, donde te podré dañar e lo haré.

[…]

PÁRMENO. Que no me has dado lugar a poderte dezir quánto soy tuyo, quánto te he de fauorecer en todo, quánto soy arepiso de lo passado, quántos consejos e castigos buenos he recebido de Celestina en tu fauor e prouecho e de todos. Como, pues, este juego de nuestro amo e Melibea está entre las manos, podemos agora medrar o nunca.

SEMPRONIO. Bien me agradan tus palabras, si tales touiesses las obras, a las quales espero para auerte de creer. (Auto VIII)

Los hechos de Pármeno no desmentirán a sus palabras. Junto a Sempronio y Celestina, trabajará en su negocio, todos más atentos a su beneficio que a sus obligaciones con su amo, como ponen de manifiesto en la cobardía que muestran en su defensa:

PÁRMENO. Calla, hermano, que no me hallo de alegría. ¡Cómo le hize creer que por lo que a él cumplía dexaua de yr e era por mi seguridad! ¿Quién supiera assí rodear su prouecho, como yo? Muchas cosas me verás hazer, si estás d' aquí adelante atento, que no las sientan todas personas, assí con Calisto como con quantos en este negocio suyo se entremetieren. Porque soy cierto que esta donzella ha de ser para él ceuo de anzuelo o carne de buytrera, que suelen pagar bien el escote los que a comerla vienen.

SEMPRONIO. Anda, no te penen a ti essas sospechas, avnque salgan verdaderas. Apercíbete: a la primera boz que oyeres, tomar calças de Villadiego

PÁRMENO. Leydo has donde yo: en vn coraçón estamos. Calças traygo e avn borzeguíes de essos ligeros que tú dizes, para mejor huyr que otro. Plázeme que me has, hermano, auisado de lo que yo no hiziera de vergüença de ti. Que nuestro amo, si es sentido, no temo que se escapará de manos desta gente de Pleberio, para podernos después demandar cómo lo hezimos e incusarnos el huyr. (Auto XII)

Acabado el negocio, la codicia concertada de todos romperá el equilibrio de los compromisos y será la causa de su perdición, como adelanta Sempronio ante la actitud avariciosa de Celestina:

PÁRMENO. De la priessa, que la vieja tiene por yrse. No vee la hora que hauer despegado la cadena de casa. No puede creer que la tenga en su poder ni que se la han dado de verdad. No se halla digna de tal don, tan poco como Calisto de Melibea.

SEMPRONIO. ¿Qué quieres que haga vna puta alcahueta, que sabe e entiende lo que nosotros nos callamos e suele hazer siete virgos por dos monedas, después de verse cargada de oro, sino ponerse en saluo con la possessión, con temor no se la tornen a tomar, después que ha complido de su parte aquello para que era menester? ¡Pues guárdese del diablo, que sobre el partir no le saquemos el alma! (Auto XI)

El amor que corrompe todo lo que toca ha corrompido a sus servidores más fieles haciéndoles perderse en la codicia de lo conseguido. Frente a promesas y acuerdos la avaricia hace a los servidores del engaño terenciano disputar a muerte por sus beneficios:

CELESTINA. Assí que, hijos, agora que quiero hablar con entramos, si algo vuestro amo a mí me dio, deués mirar que es mío; que de tu jubón de brocado no te pedí yo parte ni la quiero. Siruamos todos, que a todos dará, según viere que lo merescen. Que si me ha dado algo, dos vezes he puesto por él mi vida al tablero. Más herramienta se me ha embotado en su seruicio, que a vosotros, más materiales he gastado. Pues aués de pensar, hijos, que todo me cuesta dinero e avn mi saber, que no lo he alcançado holgando. De lo qual fuera buen testigo su madre de Pármeno. Dios aya su alma. Esto trabajé yo; a vosotros se os deue essotro. Esto tengo yo por oficio e trabajo; vosotros por recreación e deleyte. Pues assí, no aués vosotros de auer ygual galardón de holgar, que yo de penar. Pero avn con todo lo que he dicho, no os despidays, si mi cadena parece, de sendos pares de calças de grana, que es el ábito que mejor en los mancebos

paresce. E si no, recebid la voluntad, que yo me callaré con mi pérdida. E todo esto, de buen amor, porque holgastes que houiesse yo antes el prouecho destos passos, que no otra. E si no os contentardes, de vuestro daño farés.

SEMPRONIO. No es esta la primera vez que yo he dicho quánto en los viejos reyna este vicio de cobdicia. Quando pobre, franca; quando rica, auarienta. Assí que aquiriendo cresce la cobdicia e la pobreza cobdiciando e ninguna cosa haze pobre al auariento, sino la riqueza. ¡O Dios, e cómo cresce la necessidad con la abundancia! ¡Quién la oyó esta vieja dezir que me lleuasse yo todo el prouecho, si quisiesse, deste negocio, pensando que sería poco! Agora, que lo vee crescido, no quiere dar nada, por complir el refrán de los niños, que dizen: de lo poco, poco; de lo mucho, nada.

PÁRMENO. Déte lo que prometió o tomémosselo todo. Harto te dezía yo quién era esta vieja, si tú me creyeras. (Auto XII)

La falta de honestidad, como en un caso juzgado de robo, merece el castigo de la justicia, por lo que Rojas no titubea y castiga literariamente a sus personajes con una muerte infamante. Celestina, acuchillada sin confesión, y ellos degollados por la justicia.

En su condena jurídica, Rojas prueba sus asertos mediante el encadenamiento argumental (y con ello lógico) de sus muertes. La causante del engaño, y máxima responsable mediante sus hechizos y dobleces, es la primera en morir. Quienes le han ayudado traicionando la confianza de su señor, la siguen como consecuencia de la muerte de la primera. Tras ello, el pecado de la pasión, la lujuria, será castigado con la muerte de los amantes. Despeñado el primero, de manera azarosa y ciega: quien no ve y es incapaz de regir su mundo personal y social, ajeno a toda norma moral, no ha de ver la escala en la que pisa y termina despeñado como lo lamenta su fiel Tristán:

¡O mi señor e mi bien muerto! ¡O mi señor despeñado! ¡O triste muerte sin confessión! Coge, Sosia, essos sesos de essos cantos, júntalos con la cabeça del desdichado amo nuestro. ¡O día de aziago! ¡O arrebatado fin! (Auto XIX)

No deja de ser significativo el motivo de los "sessos" que pierde Calisto en la caída, ya que por no tenerlos a lo largo de la obra ha sido condenado por el severo jurista moral que es Rojas.

Y cada causa tiene su consecuencia. Si el amor necesita un agente, Celestina, que apoyada en el engaño y la codicia merece la muerte, el amor también necesita un sujeto que empujado por el egoísmo de su desordenada pasión es ajusticiado por la justicia poética del autor. Su muerte, como la de la Celestina, tendrá otra consecuencia nefasta:

la muerte de Melibea. En este caso, como ocurre en la primera serie de muertes, Rojas es menos severo en su condena. Pármeno y Sempronio mueren respondiendo a la avaricia desmedida de Celestina, auténtica culpable de la tragedia; Melibea muere fruto del engaño de Calisto y las artes de Celestina, despojada de su voluntad por un hechizo que la enloquece de amores. Por ello su suicidio amoroso se consiente, dentro de una tradición literaria anterior, y no se insiste en su muerte sin confesión (lo que supone una condena no solo temporal sino eterna). De hecho, Rojas exculpa a Melibea de su acción, aunque no deja de condenarla a la muerte por la gravedad de sus actos:

> Tú, Señor, que de mi habla eres testigo, ves mi poco poder, ves quán catiua tengo mi libertad, quán presos mis sentidos de tan poderoso amor del muerto cauallero, que priua al que tengo con los viuos padres. (Auto XX)

Y hay otros personajes condenados. La obra, como indica en su título "contiene, demás de su agradable y dulce estilo, avisos muy necessarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas", ello comporta la necesaria condena de Celestina y los criados, censurando su inmoralidad. Pero en su incipit precisará que está compuesta "en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos de su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dizen ser su dios", causa de la muerte de Calisto y consecuencia de ella, la de Melibea. Y termina precisando el incipit que "Así mismo fecha en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes". ¿Hacia quiénes van dirigidos estos avisos de los engaños de alcahuetas y malos sivientes? Hacia los últimos condenados en *La Celestina:* los padres de Melibea que no han sabido guardar su honor, manteniendo en su casa una criada infiel (Lucrecia), dejando que Celestina (a quien conocían por ser su antigua vecina) entre en su casa, no casando a su hija cuando debían (como manifiestan en el auto XVI) y no advirtiendo los encuentros amorosos en su propia casa como se escenifica en el auto duodécimo. Este comportamiento negligente, que no doloso, merece una condena literaria, pero menor que la muerte eterna (Celestina y Calisto) o la muerte sin determinar su condenación (Pármeno, Sempronio y Melibea). En su caso solo queda el dolor y la soledad de su vida tras la muerte de su hija y heredera:

> Ay, ay, noble muger! Nuestro gozo en el pozo. Nuestro bien todo es perdido. ¡No queramos más biuir! E porque el incogitado dolor te dé más pena, todo junto sin pensarle, porque más presto vayas al sepulcro, porque no llore yo solo la pérdida dolorida de entramos, ves allí a la que tú pariste e yo engendré, hecha pedaços. La causa supe della; más la he sabido por estenso desta su triste siruienta. Ayúdame

> a llorar nuestra llagada postremería. ¡O gentes, que venís a mi dolor! ¡O amigos e señores, ayudáme a sentir mi pena! ¡O mi hija e mi bien todo! Crueldad sería que viua yo sobre ti. Más dignos eran mis sesenta años, de la sepultura, que tus veynte. Turbose la orden del morir con la tristeza, que te aquexaua. ¡O mis canas, salidas para auer pesar! Mejor gozara de vosotras la tierra, que de aquellos ruuios cabellos, que presentes veo. Fuertes días me sobran para viuir; ¿quexarme he de la muerte? ¿Incusarle he su dilación? Quanto tiempo me dexare solo después de ti, fálteme la vida, pues me faltó tu agradable compañía. (Auto XXI)

Esta condena moral, realizada desde la causalidad jurídica de hechos probados y condenas correspondientes, se refuerza con la incorporación de los cinco nuevos autos de la *Tragicomendia* que conforman el *Tratado de Centurio*. En ellos la dos series de muertes vinculadas temáticamente por su relación con el amor (las de Celestina y los criados y las de Calisto y Melibea) se van a relacionar con una causalidad jurídica siendo las primeras la causa de las últimas. Con ello la sucesión de muertes se articula como causalidad: por morir Celestina y los criados, morirán Calisto y Melibea. Por atender al ruido en la calle provocado por Traso, por encargo de Centurio quien a su vez asumió la venganza que Areúsa quería hacer de la muerte de Celestina y los criados, Calisto cae despeñado. Con ello las primeras muertes provocan las segundas, no siendo un mero efecto del azar la muerte que castiga la inmoralidad de los amantes. Así mismo, el jurista advierte que no ha justificado suficientemente la condena moral del loco amor de Calisto, pues nada se sabe de las causas que le han llevado a no solicitar a Melibea en matrimonio. ¿Era ello imposible? El añadido auto XVI señala claramente cómo esa vía hubiese sido posible y solo el egoísmo pasional de Calisto y la negligencia de los padres de Melibea lo había impedido. Por ello, merecen la condena moral que el jurista Fernando de Rojas les impone transformando la *Comedia* del primer autor que supondría un final feliz en la *Tragicomedia* de finales desastrados.

3. EL ARTE LITERARIO DE *LA CELESTINA*

3.1. Estilo y técnicas dramáticas de *La Celestina*

A. Unidades dramáticas y representación

Como ya hemos señalado, Rojas utiliza como unidad dramática el auto. Por su extensión, parece una unidad arbitraria, aunque, salvo el primero, responde a una unidad temática, similar a la de los capítulos de la prosa (vid. & VIII.2.1.a). En su

desarrollo no hay escenas, ya que cada auto se desarrolla de forma continua sin separación alguna en su diálogo. La unidad actual de escenas tiene que ver con el teatro representado, pues la determina la entrada de nuevos personajes. En la recepción de *La Celestina* ello no es perceptible, pues, según indican Rojas y Alonso de Poaza la obra se difunde mediante la lectura en voz alta:

> Assí que quando diez personas se juntaren a oír esta comedia, en quien quepa esta differencia de condiciones, como suele acaescer (*Prólogo)*

> *Dize el modo que se ha de tener leyendo esta tragicomedia*
> Si amas y quieres a mucha atención
> leyendo a Calisto mouer los oyentes,
> cumple que sepas hablar entre dientes,
> a vezes con gozo, esperança y passión,
> a vezes ayrado con gran turbación.
> Finge leyendo mil artes y modos,
> pregunta y responde por boca de todos,
> llorando y riyendo en tiempo y sazón. (*Alonso de Proaza*, IV)

Por ello, Rojas confunde la *çena* con el *auto* en la *Tragicomedia*: "*E porque conozcays dónde comiençan mis maldoladas razones, acordé que todo lo del antiguo auctor fuesse sin diuisión en vn aucto o cena*" (*El autor a un su amigo*).

Diferente consideración merecen los argumentos en prosa que presenta *La Celestina*. El general, propio de la comedia terenciana y de la comedia humanística, es obra de Fernando de Rojas. No ocurre lo mismo con los argumentos de cada acto que son añadidos de los impresores, como denuncia el propio autor:

> *Que avn los impressores han dado sus punturas, poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada aucto, narrando en breue lo que dentro contenía: vna cosa bien escusada según lo que los antiguos scriptores vsaron. (Prólogo)*

Al no estar destinada a la representación, *La Celestina* se desarrolla en una multiplicidad de escenarios urbanos (propios de las comedias terencianas y humanistas), interiores (casas de Calisto, Melibea, Celestina y Areúsa) y exteriores (calle). Su acción se enmarca en una ciudad castellana de la época voluntariamente indeterminada. Los escenarios no se indican de manera expresa, sino que se deducen del diálogo de los personajes, como cabe observar en este fragmento en el que la acción pasa de la calle a casa de Areúsa y dentro de ella a una habitación en el segundo piso:

CELESTINA. No tengo en mucho tu desconfiança, no me conosciendo ni sabiendo, como agora, que tienes tan de tu mano la maestra destas labores. Pues agora verás quánto por mi causa vales, quánto con las tales puedo, quánto sé en casos de amor. Anda passo. ¿Ves aquí su puerta? Entremos quedo, no nos sientan sus vezinas. Atiende e espera debaxo desta escalera. Sobiré yo a uer qué se podrá fazer sobre lo hablado e por ventura haremos más que tú ni yo traemos pensado.

AREUSA. ¿Quién anda ay? ¿Quién sube a tal hora en mi cámara?

CELESTINA. Quien no te quiere mal, cierto; quien nunca da passo, que no piense en tu prouecho; quien tiene más memoria de ti, que de sí mesma: vna enamorada tuya, avnque vieja.

AREUSA. ¡Válala el diablo a esta vieja, con qué viene como huestantigua a tal hora! Tía, señora, ¿qué buena venida es esta tan tarde? Ya me desnudaua para acostar. (Auto VII)

Si bien la obra no está destinada a representarse, sino a leerse en voz alta, su carácter dramático es indiscutible ya que es una acción dialogada. Conocemos todo lo que hacen los personajes por indicaciones de su propio diálogo o porque otros personajes narran sus acciones. Ello es evidente en una situación tan dramática como es la muerte de Celestina, que imaginamos a través del vivo diálogo de sus personajes y en el relato posterior de Sosia:

SEMPRONIO. Da bozes o gritos, que tú complirás lo que prometiste o complirán oy tus días.

ELICIA. Mete, por Dios, el espada. Tenle, Pármeno, tenle, no la mate esse desvariado.

CELESTINA. ¡Justicia!, ¡justicia!, ¡señores vezinos! ¡Justicia!, ¡que me matan en mi casa estos rufianes!

SEMPRONIO. ¿Rufianes o qué? Esperá, doña, hechizera, que yo te haré ir al infierno con cartas.

CELESTINA. ¡Ay, que me ha muerto! ¡Ay, ay! ¡Confessión, confessión!

PÁRMENO. Dále, dále, acábala, pues començaste. ¡Que nos sentirán! ¡Muera!, ¡muera! De los enemigos los menos.

CELESTINA. ¡Confessión!

ELICIA. ¡O crueles enemigos! ¡En mal poder os veais! ¡E para quién tovistes manos Muerta es mi madre e mi bien todo.

SEMPRONIO. ¡Huye!, ¡huye! Pármeno, que carga mucha gente. ¡Guarte!, ¡guarte!, que viene el alguazil.

PÁRMENO. ¡O pecador de mí!, que no ay por dó nos vamos, que está tomada la puerta.

SEMPRONIO. Saltemos destas ventanas. No muramos en poder de justicia.

PÁRMENO. Salta, que tras ti voy. (Acto XII)

****

SOSIA. Recuerda e leuanta, que si tú no buelues por los tuyos, de cayda vamos. Sempronio e Pármeno quedan descabeçados en la plaça, como públicos malhechores, con pregones que manifestauan su delito.

CALISTO. ¡O válasme Dios! ¿E qué es esto que me dizes? No sé si te crea tan acelerada e triste nueua. ¿Vístelos tú?

SOSIA. Yo los vi.

CALISTO. Cata, mira qué dizes, que esta noche han estado comigo.

SOSIA. Pues madrugaron a morir.

CALISTO. ¡O mis leales criados! ¡O mis grandes seruidores! ¡O mis fieles secretarios e consejeros! ¿Puede ser tal cosa verdad? ¡O amenguado Calisto! Desonrrado quedas para toda tu vida. ¿Qué será de ti, muertos tal par de criados? Dime, por Dios, Sosia, ¿qué fue la causa? ¿Qué dezía el pregón? ¿Donde los tomaron? ¿Qué justicia lo hizo?

SOSIA. Señor, la causa de su muerte publicaua el cruel verdugo a vozes, diziendo: Manda la justicia que mueran los violentos matadores.

CALISTO. ¿A quién mataron tan presto? ¿Qué puede ser esto? No ha quatro horas que de mí se despidieron. ¿Cómo se llamaua el muerto?

SOSIA. Señor, vna muger, que se llamaua Celestina.

CALISTO. ¿Qué me dizes?

SOSIA. Esto que oyes.

CALISTO. Pues si esso es verdad, mátame tú a mí, yo te perdono: que más mal ay, que viste ni puedes pensar, si Celestina, la de la cuchillada, es la muerta.

SOSIA. Ella mesma es. De más de treynta estocadas la vi llagada, tendida en su casa, llorándola vna su criada.

CALISTO. ¡O tristes moços! ¿Cómo yuan? ¿Viéronte? ¿Habláronte?

SOSIA. ¡O señor!, que, si los vieras, quebraras el coraçón de dolor. El vno lleuaua todos los sesos de la cabeça de fuera, sin ningún sentido; el otro quebrados entramos braços e la cara magullada. Todos llenos de sangre. Que saltaron de vnas ventanas muy altas por huyr del aguazil. E assí casi muertos les cortaron las cabeças, que creo que ya no sintieron nada. (Auto XIII)

Aunque no hay unidad de tiempo, la acción discurre en el menor tiempo posible en la *Comedi*a, pues la *Tragicomedia*, por deseo de los lectores, dilata los encuentros de los amantes ("e hallé que querían que se alargasse en el processo de su deleite destos amantes, sobre lo qual fuy muy importunado"). Con ello la obra presenta una secuencia de acciones escasamente separadas en el tiempo: un mes de encuentros en la *Tragicomedia* ("Del qual deleytoso yerro de amor gozamos quasi vn mes", Auto XX)*;* en la *Comedia* entre el primer encuentro y la entrega amorosa hay una sucesión temporal sin rupturas que se desarrolla en cinco días. El principio por el que se desarrolla la acción en *La Celestina* es el de su secuencia causal y no su límite temporal. Atendiendo a ello, cabe determinar el siquiente esquema temporal en la acción de la *Tragicomedia*:

– Actos I-XV: desarrollan de formas sucesiva su acción durante tres días y parte de otro de acción.
– Lapso de tiempo de un mes (tiempo implícito)
– Actos XVI-XXI: su acción sucesiva ocupa un día y parte de otro.

B. Diálogo dramático

Al ser *La Celestina* una acción dialogada sin presencia alguna de narrador ni apoyo en la kínesis de la representación, el diálogo es su exclusiva forma elocutiva y su única herramienta comunicativa. De ahí su riqueza y variedad. En la obra encontramos, al menos, cuatro tipos diferentes de diálogo, que suelen intercambiarse a lo largo de los actos, siendo pocos los actos que presentan cierta uniformidad en su desarrollo, como es el del acto veintiuno que es casi en exclusiva un largo parlamento de Pleberio.

En primer lugar, hay diálogos amplios en los que los personajes hacen largas intervenciones para argumentar sus posiciones o referir hechos o sentimientos. Este es el tipo de diálogo que domina en la obra. Es el caso de gran parte del acto décimo en el que se repoduce un diálogo suasorio entre Celestina y Melibea o del acto veinte en el que ella expone sus amores ocultos a su padre y expone su deseo de morir. En estos parlamentos suele un personajes destacar del resto, aunque en ocasiones la extensión de los parlamentos puede equilibrarse. Sirva de ejemplo el intercambio de parlamentos en los que Melibea descubre su recién nacida pasión amorosa a Celestina:

> MELIBEA. Quebróse mi honestidad, quebróse mi empacho, afloxó mi mucha vergüença, e como muy naturales, como muy domésticos, no pudieron tan liuianamente despedirse de mi cara, que no lleuassen consigo su color por algún poco de espacio, mi fuerça, mi lengua e gran parte de mi sentido. ¡O!,

pues ya, mi buena maestra, mi fiel secretaria, lo que tú tan abiertamente conoces, en vano trabajo por te lo encubrir. Muchos e muchos días son passados que esse noble cauallero me habló en amor. Tanto me fue entonces su habla enojosa, quanto, después que tú me le tornaste a nombrar, alegre. Cerrado han tus puntos mi llaga, venida soy en tu querer. En mi cordón le lleuaste embuelta la posesión de mi libertad. Su dolor de muelas era mi mayor tormento, su pena era la mayor mía. Alabo e loo tu buen sofrimiento, tu cuerda osadía, tu liberal trabajo, tus solícitos e fieles passos, tu agradable habla, tu buen saber, tu demasiada solicitud, tu prouechosa importunidad. Mucho te deue esse señor e más yo, que jamás pudieron mis reproches aflacar tu esfuerço e perseverar, confiando en tu mucha astucia. Antes, como fiel seruidora, quando más denostada, más diligente; quando más disfauor, más esfuerço; quando peor respuesta, mejor cara; quando yo más ayrada, tú más humilde. Pospuesto todo temor, has sacado de mi pecho lo que jamás a ti ni a otro pensé descobrir.

CELESTINA. Amiga e señora mía, no te marauilles, porque estos fines con efecto me dan osadía a sofrir los ásperos e escrupulosos desuíos de las encerradas donzellas como tú. Verdad es que ante que me determinasse, assí por el camino, como en tu casa, estuue en grandes dubdas, si te descobriría mi petición. Visto el gran poder de tu padre, temía; mirando la gentileza de Calisto, osaua; vista tu discreción, me recelaua; mirando tu virtud e humanidad, me esforçaua. En lo vno fablaua el miedo e en lo otro la seguridad. E pues assí, señora, has quesido descubrir la gran merced, que nos has hecho, declara tu voluntad, echa tus secretos en mi regaço, pon en mis manos el concierto deste concierto. Yo daré forma cómo tu desseo e el de Calisto sean en breue complidos. (Auto X)

Más dinámico es el diálogo de replicas, en el que el personaje interviene brevemente en respuesta o pregunta a otro. Cuando se intercambian con rapidez estas intervenciones el ritmo del diálogo y de la acción crece. Observése en el ejemplo anterior de la muerte de Celestina la brevedad e intensidad del diálogo compuesto por breves réplicas de los personajes que marcan la intensidad de la acción. En este otro ejemplo cabe observar cómo el rápido diálogo sobre los testigos y el diálogo entre ellos da testimonio del goce de Calisto y la deshonra de Melibea:

MELIBEA. Apártate allá, Lucrecia.

CALISTO. ¿Por qué, mi señora? Bien me huelgo que estén semejantes testigos de mi gloria.

MELIBEA. Yo no los quiero de mi yerro. Si pensara que tan desmesuradamente te auías de hauer comigo, no fiara mi persona de tu cruel conuersación.

SOSIA. Tristán, bien oyes lo que passa. ¡En qué términos anda el negocio!

TRISTÁN. Oygo tanto, que juzgo a mi amo por el más bienauenturado hombre que nasció. E por mi vida que, avnque soy mochacho, que diesse tan buena cuenta como mi amo.

SOSIA. Para con tal joya quienquiera se ternía manos; pero con su pan se la coma, que bien caro le cuesta: dos moços entraron en la salsa destos amores. (Auto XIV)

Tomado de la comedia humanística, es fundamental el uso del monólogo o soliloquio para conocer el pensamiento de los personajes. Varios son los mológos del texto, sirva de ejemplo el soliloquio que expresa los miedos y reticencias de Celestina al iniciar su tercería:

CELESTINA. Agora, que voy sola, quiero mirar bien lo que Sempronio ha temido deste mi camino. Porque aquellas cosas, que bien no son pensadas, avnque algunas vezes ayan buen fin, comúnmente crían desuariados efetos. Assí que la mucha especulación nunca carece de buen fruto. Que, avnque yo he dissimulado con él, podría ser que, si me sintiessen en estos passos de parte de Melibea, que no pagasse con pena, que menor fuesse que la vida, o muy amenguada quedasse, quando matar no me quisiessen, manteándome o açotándome cruelmente. Pues amargas cient monedas serían estas. ¡Ay cuytada de mí! ¡En qué lazo me he metido! Que por me mostrar solícita e esforçada pongo mi persona al tablero! ¿Qué faré, cuytada, mezquina de mí, que ni el salir afuera es prouechoso ni la perseuerancia carece de peligro? ¿Pues yré o tornarme he? ¡O dubdosa a dura perplexidad! ¡No sé qual escoja por más sano! ¡En el osar, manifiesto peligro; en la couardía, denostada, perdida! ¿A donde yrá el buey que no are? Cada camino descubre sus dañosos e hondos arrancos. Si con el furto soy tomada, nunca de muerta o encoroçada falto, a bien librar. Si no voy, ¿qué dirá Sempronio? Que todas estas eran mis fuerças, saber e esfuerço, ardid e ofrecimiento, astucia e solicitud. E su amo Calisto ¿qué dirá?, ¿qué hará?, ¿qué pensará; sino que ay nueuo engaño en mis pisadas e que yo he descubierto la celada, por hauer más prouecho desta otra parte, como sofística preuaricadora? O si no se le ofrece pensamiento tan odioso, dará bozes como loco. Dirame en mi cara denuestos rabiosos. Proporná mill inconuenientes, que mi deliberación presta le puso, diziendo: Tú, puta vieja, ¿por qué acrescentaste mis pasiones con tus promessas? Alcahueta falsa, para todo el mundo tienes pies, para mí lengua; para todos obra, para mí palabra; para todos remedio, para mí pena; para todos esfuerço, para mí te faltó; para todos luz, para mí tiniebla. Pues, vieja traydora, ¿por qué te me ofreciste? Que tu ofrecimiento me puso esperança; la esperança dilató mi muerte, sostuuo mi viuir, púsome título de hombre alegre. Pues no hauiendo efeto, ni tu carecerás de pena ni yo de triste desesperación. ¡Pues triste

> yo! ¡Mal acá, mal acullá: pena en ambas partes! Quando a los estremos falta el medio, arrimarse el hombre al más sano, es discreción. Mas quiero offender a Pleberio, que enojar a Calisto. Yr quiero. Que mayor es la vergüença de quedar por couarde, que la pena, cumpliendo como osada lo que prometí, pus jamás al esfuerço desayudó la fortuna. Ya veo su puerta. En mayores afrentas me he visto. ¡Esfuerça, esfuerça, Celestina! ¡No desmayes! Que nunca faltan rogadores para mitigar las penas. Todos los agüeros se adereçan fauorables o yo no sé nada desta arte. Quatro hombres, que he topado, a los tres llaman Juanes e los dos son cornudos. La primera palabra, que oy por la calle, fue de achaque de amores. Nunca he tropeçado como otras vezes. *Las piedras parece que se apartan e me fazen lugar que passe. Ni me estoruan las haldas ni siento cansancio en andar. Todos me saludan*. Ni perro me ha ladrado ni aue negra he visto, tordo ni cueruo ni otras noturnas. E lo mejor de todo es que veo a Lucrecia a la puerta de Melibea. Prima es de Elicia: no me será contraria. (Acto IV)

El último tipo de diálogo, de tradición terenciana, es el uso del aparte para contrastar lo que un personaje piensa sobre el diálogo o las acciones en los que participa. Se trata del hablar entre dientes, que Proaza señalaba como necesario en la lectura de la obra y que en ocasiones se reprocha en el propio diálogo.

> CELESTINA. (Aparte.) ¡En hora mala acá vine, si me falta mi conjuro! ¡Ea pues!: bien sé a quien digo. ¡Ce, hermano, que se va todo a perder!
>
> MELIBEA. ¿Avn hablas entre dientes delante mí, para acrecentar mi enojo e doblar tu pena? ¿Querrías condenar mi onestidad por dar vida a vn loco? ¿Dexar a mí triste por alegrar a él e lleuar tú el prouecho de mi perdición, el galardón de mí yerro? (Acto IV)

Este hablar entre dientes a veces hace que el personaje mantenga un doble diálogo, el aparte que muestra su intención, y una segunda versión en voz alta con la que engaña al personaje que no ha podido entender su aparte (este recursos se utiliza abundantemente en el auto primero). Con ello se gana en versosimilitud, se comprenden mejor las intenciones del personaje y se produce un contraste humorístico. Este uso y función cabe advertirlo en el diálogo con el que Celestina entra en casa de Melibea por primera vez:

> ALISA. Hija Melibea, quédese esta muger honrrada contigo, que ya me parece que es tarde para yr a visitar a mi hermana, su muger de Cremes, que desde ayer no la he visto, e también que viene su paje a llamarme, que se le s arrezió desde vn rato acá el mal.

CELESTINA. (Aparte.) Por aquí anda el diablo aparejando oportunidad, arreziando el mal a la otra. ¡Ea!, buen amigo, ¡tener rezio! Agora es mi tiempo o nunca. No la dexes, lléuamela de aquí a quien digo.

ALISA. ¿Qué dizes, amiga?

CELESTINA. Señora, que maldito sea el diablo e mi pecado, porque en tal tiempo houo de crescer el mal de tu hermana, que no haurá para nuestro negocio oportunidad. ¿E qué mal es el suyo? (Auto IV)

C. Sentencias y refranes

Junto a la riqueza de su diálogo, *La Celestina* se jacta en sus textos prologales de la utilidad que tienen la multitud de sentencias insertadas en su texto:

> Pero, quien quier que fuesse [el 1º autor], es digno de recordable memoria por la sotil invención, por la gran copia de sentencias entrexeridas, que so color de donaire tiene (*El auctor a un su amigo*)

> Pero aquéllos para cuyo verdadero plazer es todo, desechan el cuento de la hystoria para contar, coligen la suma para su provecho, ríen lo donoso, las sentencias y dichos de philósophos guardan en su memoria para transponer en lugares convenibles a sus autor y propósitos (*Prólogo*)

Como ponen de manifiesto estos textos, las sentencias se introducen mediante las técnicas del entretexir (insertar en el diálogo de los personajes) y del citar ("dixen", como verbo dicendi introductorio más habitual). Estas sentencias se introducen en los diálogos de los personajes como herramientas de persuasión dentro de un ornato elocutivo que pretende ofrecer una utilidad formativa. Así cabe advertirlo en múltiples lugares de la obra, del que señalamos este ejemplo de la concordia entre Pármeno y Sempronio empedrada de sentencias graves y refranes populares en su argumentar que no busca sino hacerse perdonar (Pármeno) y comprometerlo en el engaño a Calisto (Sempronio). Señalamos con cursiva las sentencias y refrases introducidos con y sin verba dicendi de presentación:

PÁRMENO. ¿Luego locura es amar e yo soy loco e sin seso? Pues *si la locura fuesse dolores, en cada casa auría bozes*.

SEMPRONIO. Según tu opinión, sí es. Que yo te he oydo dar consejos vanos a Calisto e contradezir a Celestina en quanto habla e, por impedir mi prouecho e el suyo, huelgas de no gozar tu parte. Pues a las manos me has venido, donde te podré dañar e lo haré.

PÁRMENO. *No es, Sempronio, verdadera fuerça ni poderío dañar e empecer; mas aprouechar e guarecer e muy mayor, quererlo hazer*. Yo siempre te tuue por hermano. No se cumpla, por Dios, en ti lo que se dize, que *pequeña causa desparte conformes amigos*. Muy mal me tratas. No sé donde nazca este rencor. No me indignes, Sempronio, con tan lastimeras razones. Cata que *es muy rara la paciencia, que agudo baldón no penetre e traspasse*.

SEMPRONIO. No digo mal en esto; si no que *se eche otra sardina para el moço de cauallos*, pues tú tienes amiga.

PÁRMENO. Estás enojado. Quiérote sofrir, avnque más mal me trates pues dizen que *ninguna humana passión es perpetua ni durable.*

SEMPRONIO. Más maltratas tu a Calisto, aconsejando a él lo que para ti huyes, diziendo que se aparte de amar a Melibea, *hecho tablilla de mesón, que para sí no tiene abrigo e dale a todos.* ¡O Pármeno! Agora podrás ver *quán facile cosa es reprehender vida agena e quán duro guardar cada qual la suya.* No digas más, pues tú eres testigo. E d'aquí adelante veremos cómo te has, pues *ya tienes tu escudilla como cada qual.* Si tú mi amigo fueras, en la necessidad, que de ti tuue, me hauías de fauorecer e ayudar a Celestina en mi prouecho; que no fincar vn clauo de malicia a cada palabra. Sabe que, *como la hez de la tauerna despide a los borrachos, así la aduersidad o necessidad al fingido amigo*: *luego se descubre el falso metal, dorado por encima.* (Auto, VIII)

En *La* Celestina se han insertado 332 sentencias, entendiendo con ello dichos de filósofos o de autores cultos. En el Auto I es mayoritaria la presencia de dichos de Aristóteles. Por el contrario, en el resto de autos escritos por Rojas Petrarca es la principal autoridad. En cuanto a los refranes populares, se han encontrado 272 refranes en la obra, de los que solo hay 20 en el Auto primero, siendo pues muy característicos del estilo de Rojas que inserta los 252 restantes.

D. El estilo común

La Celestina muestra en su escritura la intención propia de la comedia humanística de desarrollar un estilo común que permita un realismo expresivo dentro del decoro clásico. Así lo indica Sempronio en el ejemplo que comentaremos seguidamente: "Dexa, señor, essos rodeos, dexa essas poesías, que no es habla conueniente la que a todos no es común, la que todos no participan, la que pocos entienden". Este habla común y verosimíl es la que pretenden reproducir los autores de *La Celestina*. Para ello se utiliza el tuteo y la mezcla de registros, cultos y populares, en el mismo parlamento por parte del mismo personaje. Obsérvese en el ejemplo que sigue cómo Sempronio y Calisto utilizan

un lenguaje similar (aunque ligeramente más cuidado en Calisto), en el que se mezclan, según la situación dramática y la intención comunicativa las expresiones cultas ("No sé quién te abezó tanta filosofía, Sempronio", le dirá Calisto por el contenido y tono de su mensaje) y las populares (también en boca de Calisto: "¿Quieres dezir que soy como el moço del escudero gallego?", aunque más numerosas en Sempronio o Pármeno):

CALISTO. Di, Sempronio, ¿miente este desuariado, que me haze creer que es de día?

SEMPRONIO. Oluida, señor, vn poco a Melibea e verás la claridad. Que con la mucha, que en su gesto contemplas, no puedes ver de encandelado, como perdiz con la calderuela.

CALISTO. Agora lo creo, que tañen a missa. Daca mis ropas, yré a la Madalena. Rogaré a Dios aderece e Celestina e ponga en coraçón a Melibea mi remedio o dé fin en breue a mis tristes días.

SEMPRONIO. No te fatigues tanto, no lo quieras todo en vna hora. Que no es de discretos desear con grande eficacia lo que se puede tristemente acabar. Si tú pides que se concluya en vn día lo que en vn año sería harto, no es mucha tu vida.

CALISTO. ¿Quieres dezir que soy como el moço del escudero gallego?

SEMPRONIO. No mande Dios que tal cosa yo diga, que eres mi señor. E demás desto, sé que, como me galardonas el buen consejo, me castigarías lo malhablado. Verdad es que nunca es ygual la alabança del seruicio o buena habla, que la reprehensión e pena de lo malhecho o hablado.

CALISTO. No sé quién te abezó tanta filosofía, Sempronio.

SEMPRONIO. Señor, no es todo blanco aquello, que de negro no tiene semejança ni es todo oro quanto amarillo reluze. Tus acelerados deseos, no medidos por razón, hazen parecer claros mis consejos. Quisieras tú ayer que te traxeran a la primera habla amanojada e embuelta en su cordón a Melibea, como si houieras embiado por otra qualquiera mercaduría a la plaça, en que no houiera más trabajo de llegar e pagalla. Da, señor, aliuio al coraçón, que en poco espacio de tiempo no cabe gran bienauenturança. Vn solo golpe no derriba vn roble. Apercíbete con sofrimiento, porque la prouidencia es cosa loable e el apercibimiento resiste el fuerte combate.

CALISTO. Bien has dicho, si la qualidad de mi mal lo consintiesse.

SEMPRONIO. ¿Para qué, señor, es el seso, si la voluntad priua a la razón?

CALISTO. ¡O loco, loco! Dize el sano al doliente: Dios te dé salud. No quiero consejo ni esperarte más razones, que más auiuas e enciendes las flamas, que me consumen. Yo me voy solo a missa e no tornaré a casa fasta que me llameys, pidiéndome las albricias de mi gozo con la buena venida de Celestina. Ni comeré hasta entonce; avnque primero sean los cauallos de Febo apacentados en aquellos verdes prados, que suelen, quando han dado fin a su jornada.

SEMPRONIO. Dexa, señor, essos rodeos, dexa essas poesías, que no es habla conueniente la que a todos no es común, la que todos no participan, la que pocos entienden. Di: avnque se ponga el sol, e sabrán todos lo que dizes. E come alguna conserua, con que tanto espacio de tiempo te sostengas.

CALISTO. Sempronio, mi fiel criado, mi buen consejero, mi leal seruidor, sea como a ti te paresce. Porque cierto tengo, según tu limpieça de seruicio, quieres tanto mi vida como la tuya.

SEMPRONIO. ¿Créeslo tú, Pármeno? Bien sé que no lo jurarías. Acuérdate, si fueres por conserua, apañes vn bote para aquella gentezilla, que nos va más e a buen entendedor... En la bragueta cabrá.

CALISTO. ¿Qué dizes, Sempronio?

SEMPRONIO. Dixe, señor, a Pármeno que fuesse por vna tajada de diacitrón.

PÁRMENO. Héla aquí, señor.

CALISTO. Daca.

SEMPRONIO. Verás qué engullir haze el diablo. Entero lo quería tragar por más apriesa hazer.

CALISTO. El alma me ha tornado. Quedaos con Dios, hijos. Esperad la vieja e yd por buenas albricias.

PÁRMENO. ¡Allá yrás con el diablo, tú e malos años!, ¡e en tal hora comiesses el diacitrón, como Apuleyo el veneno, que le conuertió en asno! (Auto VIII)

En el estilo de *La Celestina* (y en el ejemplo anterior) cabe advertir recursos retóricos de la *amplificatio* culta que incluye:

– interrogaciones retóricas: "Di, Sempronio, ¿miente este desuariado, que me haze creer que es de día?", ¿Créeslo tú, Pármeno?";
– exclamaciones :"¡O loco, loco!", ¡Allá yrás con el diablo, tú e malos años!, ¡e en tal hora comiesses el diacitrón, como Apuleyo el veneno, que le conuertió en asno!";
– encadenamiento de sentencias "Da, señor, aliuio al coraçón, que en poco espacio de tiempo no cabe gran bienauenturança. Vn solo golpe no derriba vn roble. Apercíbete con sofrimiento, porque la providencia es cosa loable e el apercibimiento resiste el fuerte combate";
– enumeraciones: "mi fiel criado, mi buen consejero, mi leal seruidor";
– anáforas: "Dexa, señor, essos rodeos, dexa essas poesías";
– y antítesis :"como me galardonas el buen consejo, me castigarías lo malhablado".

En sus registros expresivos encontramos expresiones cultas como:

- construcciones latinas de infinitivo, participio presente o verbos al final de la oración: "desear con grande eficacia lo que se puede tristemente acabar", "Tus acelerados deseos, no medidos por razón", "Que con la mucha, que en su gesto contemplas"
- y cultismos: "reprehensión", "filosofía","cauallos de Febo", "poesías".

Y junto con ellas expresiones populares como:

- ironías: "Bien sé que no lo jurarías";
- parodias:"Verás qué engullir haze el diablo";
- elipsis "e a buen entendedor...":
- comparaciones y expresiones populares: "como perdiz con la calderuela", "Daca mis ropas!", etc.

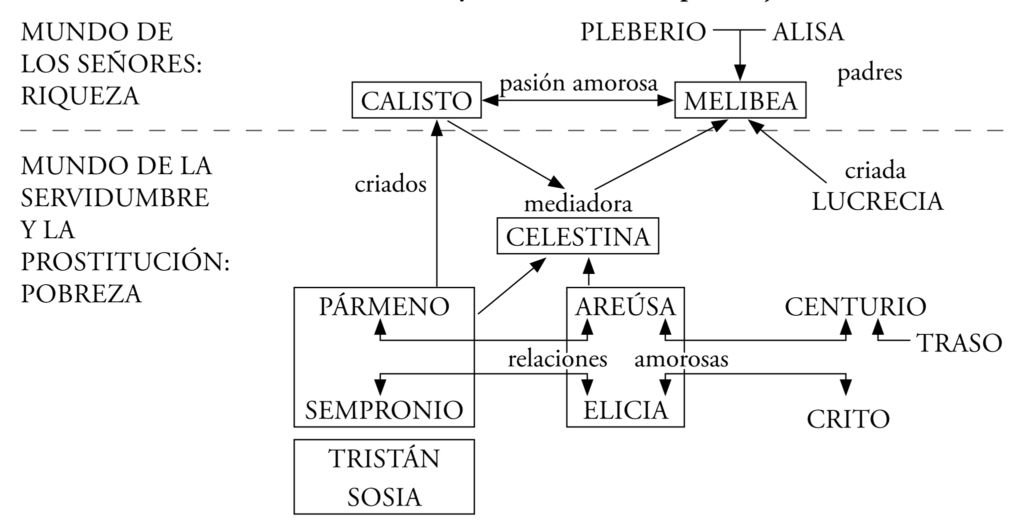
En este etcétera ha de destacarse el uso de insultos, vulgarismos y usos de diminutivos que no tienen presencia significativa en el texto que hemos presentado como ejemplo.

3.2. El mundo social de *La Celestina*

A. Los personajes de *La Celestina*

Los personajes de *La* Celestina se relacionan por una intensa red de vínculos amorosos y económicos divididos en dos planos que se interrelacionan: el mundo de los señores y el mundo de los criados. El siguiente gráfico pretende sistematizarlos (Galán Font 1986: 45):

Relaciones amorosas y económicas de los personajes



En estas relaciones cabe señalar diversas funciones. Los señores son los responsables de los amores cortesanos. Calisto es el enamorada que se caracteriza por su locura de amor y su egoísmo; en sus acciones realiza una parodia del amor cortés al sustituir el servicio de amores por el engaño terenciano que provocará la tragedia del antihéroe cortesano. Melibea sufre un violento cambio evolutivo que la lleva de ser la amada cruel de los autos primero y cuarto al loco amor de la philocaptio que se muestra a partir del auto décimo y culmina en la tragedia de amores de su suicidio (auto vigésimo). Alicia y Pleberio, padres de Melibea, son los representantes y garantes del orden social y moral. En su actuación se advierte el contraste entre el orgullo social de su caracterización y el abandono negligente de sus deberes sociofamiliares (la guarda de la honra de su hija y la política de matrimonios).

En los criados, el esquema terenciano del *servus fallax* (Sempronio) y el *servus fidus* (Pármeno) propios del engaño terenciano se transforma por la evolución de Pármeno que de su fidelidad inicial evoluciona hacia el más diligente aprovechamiento de su amo gracias a la ingratitud de Calisto y a la entrega de Areúsa. Por su parte, Sempronio enriquece su caracterización de siervo engañador y aprovechado, al descubrir una secreta admiración por Melibea. Elicia y Areúsa, inicialmente figuras secundarias necesarias para la caracterización y funciones de Celestina, muestran la contradicción de su oficio de meretrices y de su duelo por Pármeno y Sempronio.

Celestina se enmarca en la tradición terenciana de la vétula necesaria en la trama del engaño amoroso que se configura como un triángulo entre el enamorado engañador, la amada engañada y la vieja intermediaria que hace factible el engaño amoroso. Como novedad ofrece la caracterización castellana de su oficio como buhonera y hechicera, ya presente en la Trotaconventos del *Libro de buen amor*. La riqueza de su personalidad, magistralmente trazada por Rojas, hace comprensible que haya usurpado el título a sus protagonistas. El desarrollo del arte del engaño y de la seducción, su domino de la magia y la retórica conversacional que va del halago al engaño, cuando no a la amenaza, hacen de ella un personaje irrepetible. A la originalidad y madurez dramática de sus acciones ha de sumarse la originalidad de su carácter en el que se mezclan de forma indisociable la moral utilitaria, la falsedad, la deslealtad y la avaricia que termina provocando su perdición.

Junto a estos personajes principales, la obra tiene unos personajes-función que no tienen casi desarrollo argumental. Son Lucrecia, que es la sirvienta terenciana de la joven; Sosia y Tristán que vienen a sustitituir a los criados del joven amo terenciano por la muerte de los anteriores (Pármeno y Sempronio); y Centurio, un miles

gloriosus de original retrato rufianesco, que es el resorte utilizado para el motivo de la venganza de Areúsa que provocará la caída desgraciada de Calisto en la *Tragicomedia*.

B. Las relaciones sociales en *La Celestina*

Las relaciones sociales que se establecen entre los distintos personajes de la obra responden al cambio de las relaciones sociales del XV en Castilla. En las ciudades castellanas del quatrocientos se establece una nobleza aburguesada que hace ostentación económica de su situación frente a las obligaciones del linaje que dominan en la nobleza tradicional y caballeresca. Esa situación cuadra con el comportamiento social de Calisto ante la muerte de sus criados. Si se muestra ostentoso en sus paseos a caballo por la ciudad, en sus intereses prima más su riqueza y apetitos que las obligaciones con respecto a honra y criados.

Los criados reflejan los cambios sociales del XV al pasar del servicio personal propio de las relaciones feudovasalláticas al simple servicio económico del propio interés. Así lo plantea ya el antiguo autor y en esa línea se mantiene Rojas. Por ello no es extraño escucha a Celestina aconsejar a Pámeno en estos términos:

> E yo, assí como verdadera madre tuya, te digo, so las malediciones, que tus padres te pusieron, si me fuesses inobediente, que por el presente sufras e siruas a este tu amo, que procuraste, hasta en ello hauer otro consejo mio. Pero no con necia lealtad, proponiendo firmeza sobre lo mouible, como son estos señores deste tiempo. E tú gana amigos, que es cosa durable. Ten con ellos constancia. No viuas en flores. Dexa los vanos prometimientos de los señores, los cuales deshechan la substancia de sus siruientes con huecos e vanos prometimientos. Como la sanguijuela saca la sangre, desagradescen, injurian, oluidan seruicios, niegan galardón. (Auto I)

Junto a este cambio de relaciones sociales, los criados de *La Celestina* muestran un rencor social hacia los señores que se manifiesta en la envida a Melibea y los reproches a Calisto, como los que se profieren en el banquete del Auto noveno que celebran a costa de su amo:

> ¿Gentil es Melibea? Entonce lo es, entonce acertarán, quando andan a pares los diez mandamientos. Aquella hermosura por vna moneda se compra de la tienda. Por cierto, que conozco yo en la calle donde ella viue quatro donzellas, en quien Dios más repartió su gracia, que no en Melibea. Que si algo tiene de hermosura, es por buenos atauíos, que trae. Poneldos a vn palo, también direys que es gentil. Por mi vida, que no lo digo por alabarme; mas creo que soy tan hermosa como vuestra Melibea. (Auto IX)

En este resentimiento social es en el que, en definitiva, va a fundamentar Celestina la justicia de sus engaños:

> Sea quando fuere. Buenas son mangas passada la pasqua. Todo aquello alegra, que con poco trabajo se gana, mayormente viniendo de parte donde tan poca mella haze, de hombre tan rico, que con los saluados de su casa podría yo salir de lazería, según lo mucho le sobra. (Auto IX)

4. SIGNIFICADOS DE *LA CELESTINA*

4.1. Diversidad de pareceres

A. Propuestas críticas

Varias han sido las líneas de interpretación crítica que han ido discutiendo el significado de *La Celestina*. En principio dominaron las tesis sobre la condición conversa de Rojas que veían en la obra una manifestación crítica de su desarraigo. Con ello, la falta de referencias religiosas y la admisión del suicidio mostraban en la obra un mundo caótico y nihilista falto de esperanza cristiana. El desesperanzado planto de Pleberio sería su desgarrado testimonio, en el que solo queda el dolor ante la muerte destructora sin ninguna esperanza de salvación ni espacio hacia la transcendencia. Esta interpretación desatiende las reiteradas protestas que el autor realiza en sus textos prologales y epilogales sobre la intención moral de su obra. De hecho, así lo indica en las *Coplas acrósticas:*

> Uos, los que amays, tomad este enxemplo,
> Este fino arnés con que os defendais:
> Bolved ya las riendas, porque no os perdais;
> Load siempre a Dios visitando su templo.
> Andad sobre aviso; no seais d'exemplo
> De muertos e bivos y propios culpados:
> Estando en el mundo yazeis sepultados.
> Muy gran dolor siento quando esto contemplo.

La falta de sentido moral no cabe atribuirsela a *La Celestina,* tanto atendiendo a esta clara intención del autor, como al desarrollo de la obra que utiliza la condena artística (la muerte) como resultado de la desviación moral de sus personajes. Por otra parte, la falta del sentido religioso de la obra viene dada por el género que utiliza,

las tradiciones de la comedia terenciana, que encierran su trama en un horizonte meramente profano. Quizás consciente de ello, Fernando de Rojas en las coplas que añade en la *Tragicomedia* con la rúbrica de *Concluye el autor aplicando la obra al propósito con que la acabó* hace explícita la presencia religiosa en su composición:

Pues aquí vemos quan mal fenescieron
aquestos amantes, huygamos su dança,
amemos a aquel, que espinas y lança,
açotes y clauos su sangre vertieron.
Los falsos judíos su haz escupieron,
vinagre con hiel fue su potación;
porque nos lleue con el buen ladrón,
de dos que a sus santos lados pusieron.

Otras líneas interpretativas han entendido *La Celestina* como una obra que en su trama parodia el amor cortés. Reiterando el mundo propio de la novela sentimental y de la poesía cancioneril, Rojas deformaría los tópicos de la retórica amorosa para hacer una obra satírica, en línea con el mundo paródico estudiantil que ya produjera la literatura goliárdica medieval. Esta parodia, sin embargo, es un elemento presente en la obra, pero con clara función secundaria: está puesta al servicio de una lección moral. De hecho, en línea con la literatura pseudoovidiana, *La Celestina* mezcla burlas y sesos en su discurrir con el fin de facilitar su lectura. Nuevamente las coplas introductorias y finales hacen explícita esta intención del autor:

Como el doliente que píldora amarga
O la recela, o no puede tragar,
Métela dentro del dulce manjar;
Engáñase el gusto, la salud se alarga:
Desta manera mi pluma se embarga,
Imponiendo dichos lascivos, rientes,
Atrae los oídos de penadas gentes:
De grado escarmientan e arrojan su carga.
(*Coplas acrósticas)*

Y assí no me juzgues por esso liuiano;
más antes zeloso de limpio biuir,
zeloso de amar, temer y seruir.
al alto Señor y Dios soberano.
Por ende, si vieres turuada mi mano,
turuias con claras mezclando razones,

dexa las burlas, qu' es paja e grançones,
sacando muy limpio d' entr' ellas el grano

(Concluye el autor)

B. La lección moral del exemplo ex contrario

Atendiendo a las reiteradas indicaciones del autor, la obra ha de interpretarse como lección moral propia de la literatura de tradición terenciana, como el *Libro de buen amor*, que utiliza el exemplo ex contrario para su enseñanza. Por ello, ha de disculpar la crudeza de su testimonio en favor del realismo y eficacia de su utilidad moral:

O damas, matronas, mancebos, casados,
Notad bien la vida que aquestos hizieron,
Tened por espejo su fin qual ovieron:
A otro que amores dad vuestros cuidados
Limpiad ya los ojos, los ciegos errados,
Virtudes sembrando con casto bivir,
A todo correr deveis de huir,
No os lance Cupido sus tiros dorados

(*Coplas acrósticas)*

No dudes ni ayas verguença, lector,
narrar lo lasciuo, que aquí se te muestra:
que siendo discreto verás qu' es la muestra
por donde se vende la honesta lauor.
De nuestra vil massa con tal lamedor
consiente coxquillas de alto consejo
con motes e trufas del tiempo más viejo:
escriptas a bueltas le ponen sabor.

(Concluye el autor)

Como lección moral, condena tanto el engaño de amores, como el engaño de terceras y criados, tal como subraya en su íncipit.

Síguese

La Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea, compuesta en reprehensión de los locos enamorados, que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman e dizen ser su dios. Assí mesmo fecha en aviso de los engaños de las alcahuetas e malos e lisonjeros sirvientes.

Esta y no otra es la intención que reitera Fernando de Rojas cuando toma la pluma para indicar qué es lo que pretende hacer en su obra. ¿Lo consigue?

El propio Rojas duda de la claridad de su mensaje, pues es consciente de la ambigüedad del género que utiliza. En el *Libro de buen amor* Juan Ruiz tuvo que hacer verdaderos esfuerzos por asegurar que el exemplo ex contrario de su poema superarse la ambiüedad de su historia y venciese la paradoja de su técnica de enseñanza: mostrar el mal para que se haga el bien. Rojas también es consciente de esta diferencia de interpretaciones que puede darse a su obra; pero escribe a finales del XV, no en el siglo XIV, escribe desde una universidad en la que ya han entrado los *studia humanitatis* gracias a la labor de humanistas como Antonio de Nebrija. Por ello, su reflexión no va a centrarse en si se interpreta bien o mal su obra, sino en la diversa capacidad crítica que sus lectores tienen a la hora de aprovechar sus enseñanzas. De esta manera expone sus preocupaciones en el *Prólogo* a la *Tragicomedia:*

> E pues es antigua querella e visitada de largos tiempos, no quiero maravillarme si esta presente obra ha seído instrumento de lid o contienda a sus lectores para ponerlos en differencias, dando cada uno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad. Unos dezían que era prolixa, otros breve, otros agradable, otros escura; de manera que cortarla a medida de tantas e tan differentes condiciones a solo Dios pertenesce. Mayormente pues ella con todas las otras cosas que al mundo son, van debaxo de la vandera desta notable sentencia: «que aun la mesma vida de los hombres, si bien lo miramos, desde la primera edad hasta que blanquean las canas, es batalla.» Los niños con los juegos, los moços con las letras, los mancebos con los deleites, los viejos con mill especies de enfermedades pelean y estos papeles con todas las edades. La primera los borra e rompe, la segunda no los sabe bien leer, la tercera, que es la alegre juventud y mancebía, discorda. Unos les roen los huessos que no tienen virtud, que es la historia toda junta, no aprovechándose de las particularidades, haziéndola cuento de camino; otros picanlos donaires y refranes comunes, loándolos con toda atención, dexando passar por alto lo que haze más al caso e utilidad suya. Pero aquellos para cuyo verdadero plazer es todo, desechan el cuento de la historia para contar, coligen la suma para su provecho, ríen lo donoso, las sentencias e dichos de philosophos guardan en su memoria para trasponer en lugares convenibles a sus autos e propósitos. Assí que quando diez personas se juntaren a oír esta comedia, en quien quepa esta differencia de condiciones, como suele acaescer, ¿quién negará que aya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda?

Esta variedad de pareceres, que ya señalaba Fernando de Rojas en el comienzo de su lección moral, ha seguido manifestándose en las diversas interpetaciones críticas de su significado.

4.2. La condena del amor cortés

A. La parodia del amor cancioneril

En su lección moral, Rojas realiza en primer lugar una condena del amor cortés. Responde con ello a su intención de "reprehensión de los locos enamorados, que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman e dizen ser su dios". Para ello, va a imponer la primacía de la realidad de amores, propia de la materia sentimental y de la comedia humanística, sobre la idealización de la poesía cancioneril. A este fin utiliza dos elementos fundamentales: la parodia de los extremos amorosos de los amantes y la contradicción de sus actos con respecto a los códigos sociales que pretenden encarnar.

Los lectores actuales tenemos serias dificultades para descubrir la parodia de amores porque nos faltan elementos de contraste para advertir el elemento cómico que hay en ellos. Vamos a señalar algunos de los aspectos más evidentes en la figura de Calisto.

En primer lugar, Rojas parte con el pie forzado dado por el primer autor de una *religio amoris* desenfrenada y exagerada en la caracterización amorosa de Calisto. En la poesía amorosa la religión de amores es la expresión más hiperbólica de un servicio amoroso constante y leal. En *La Celestina*, sin embargo, se parte de este supuesto, de esta realidad hiperbólica, que por su exageración puede llegar al ridículo que Rojas pone de manifiesto contrastando las idealizadas expresiones del caballero con la cruda realidad que descubren sus criados. Véase este contraste en la extremada manifestación de su adoración de Melibea:

> SEMPRONIO. Digo que ¿cómo puede ser mayor el fuego, que atormenta vn viuo, que el que quemó tal cibdad e tanta multitud de gente?
>
> CALISTO. ¿Cómo? Yo te lo diré. Mayor es la llama que dura ochenta años, que la que en vn día passa, y mayor la que mata vn ánima, que la que quema cient mill cuerpos. Como de la aparencia a la existencia, como de lo viuo a lo pintado, como de la sombra a lo real, tanta diferencia ay del fuego, que dizes, al que me quema. Por cierto, si el del purgatorio es tal, mas querría que mi spíritu fuesse con los de los brutos animales, que por medio de aquel yr a la gloria de los sanctos.
>
> SEMPRONIO. ¡Algo es lo que digo! ¡A más ha de yr este hecho! No basta loco, sino ereje.
>
> CALISTO. ¿No te digo que fables alto, quando fablares? ¿Qué dizes?

> SEMPRONIO. Digo que nunca Dios quiera tal; que es especie de heregía lo que agora dixiste.
>
> CALISTO. ¿Por qué?
>
> SEMPRONIO. Porque lo que dizes contradize la cristiana religión.
>
> CALISTO. ¿Qué a mí?
>
> SEMPRONIO. ¿Tú no eres cristiano?
>
> CALISTO. ¿Yo? Melibeo so e a Melibea adoro e en Melibea creo e a Melibea amo.
>
> SEMPRONIO. Tú te lo dirás. Como Melibea es grande, no cabe en el coraçón de mi amo, que por la boca le sale a borbollones. No es más menester. Bien sé de qué pie coxqueas. Yo te sanaré. (Auto I)

La hipérbole de Calisto contrasta con la realidad de Sempronio. ¿Fuego insufrible en el amante? A ello Sempronio contrasta desde el sentido común: "¿cómo puede ser mayor el fuego, que atormenta vn viuo, que el que quemó tal cibdad e tanta multitud de gente?" Ante su herejía de amores: "Melibeo so e a Melibea adoro e en Melibea creo e a Melibea amo", Sempronio bien sabe qué interpretar: la inmediata realidad del deseo lujurioso: "Bien sé de qué pie coxqueas". La hiperbólica expresión amorosa del amante cancioneril, que Calisto representa en grado sumo, es rebajada por Sempronio a la cruda realidad amorosa de todos los humanos, despojándola de su idealización poética y bajándola al terreno prosaico de la realidad:

> ¡Ha!, ¡ha!, ¡ha! ¿Esto es el fuego de Calisto? ¿Estas son sus congoxas? ¡Como si solamente el amor contra él asestara sus tiros! ¡O soberano Dios, quán altos son tus misterios! ¡Quánta premia pusiste en el amor, que es necessaria turbación en el amante! Su límite posiste por marauilla. Paresce al amante que atrás queda. Todos passan, todos rompen, pungidos e esgarrochados como ligeros toros. Sin freno saltan por las barreras. Mandaste al hombre por la muger dexar el padre e la madre; agora no solo aquello, mas a ti e a tu ley desamparan, como agora Calisto. Del qual no me marauillo, pues los sabios, los santos, los profetas por él te oluidaron. (Auto I)

Por ello, Sempronio pone de manifiesto que el amor que se esconde tras esta idealización es un deseo sexual que puede hacerse realidad y en el que, siguiendo las ideas misóginas de la época, la mujer es más activa que la amada ingrata que propone la poesía cancioneril:

> SEMPRONIO. Puesto que sea todo esso verdad, por ser tú hombre eres más digno.

CALISTO. ¿En qué?

SEMPRONIO. En que ella es imperfecta, por el qual defeto desea e apetece a ti e a otro menor que tú. ¿No as leydo el filósofo, do dize: Assí como la materia apetece a la forma, así la muger al varón?

CALISTO. ¡O triste, e quando veré yo esso entre mí e Melibea!

SEMPRONIO. Possible es. E avnque la aborrezcas, cuanto agora la amas, podrá ser alcançándola e viéndola con otros ojos, libres del engaño en que agora estás.

CALISTO. ¿Con qué ojos?

SEMPRONIO. Con ojos claros.

CALISTO. E agora, ¿con qué la veo?

SEMPRONIO. Con ojos de alinde, con que lo poco parece mucho e lo pequeño grande. E porque no te desesperes, yo quiero tomar esta empresa de complir tu desseo.

CALISTO. ¡O! ¡Dios te dé lo que desseas! ¡Qué glorioso me es oyrte; avnque no espero que lo has de hazer!

SEMPRONIO. Antes lo haré cierto.

CALISTO. Dios te consuele. El jubón de brocado, que ayer vestí, Sempronio, vistétele tú.

SEMPRONIO. Prospérete Dios por este e por muchos más, que me darás. De la burla yo me lleuo lo mejor. Con todo, si destos aguijones me da, traérgela he hasta la cama. ¡Bueno ando! Házelo esto, que me dio mi amo; que, sin merced, impossible es obrarse bien ninguna cosa.

CALISTO. No seas agora negligente.

SEMPRONIO. No lo seas tú, que impossible es fazer sieruo diligente el amo perezoso.

CALISTO. ¿Cómo has pensado de fazer esta piedad?

SEMPRONIO. Yo te lo diré. Días ha grandes que conosco en fin desta vezindad vna vieja barbuda, que se dize Celestina, hechicera, astuta, sagaz en quantas maldades ay. Entiendo que passan de cinco mill virgos los que se han hecho e deshecho por su autoridad en esta cibdad. A las duras peñas promouerá e prouocará a luxuria, si quiere. (Auto I)

La Celestina no engaña a nadie, la poesía cancioneril sí. El inflamado amor que cantan los poetas, con una casta idealización que finge adorar a la dama, no es otra cosa que deseo sexual que se intenta satisfacer en unas mujeres que, sin bien bellas, no responden a la honestidad de sus retratos, sino que apetecen al varón. Con este

contraste la parodia del amor cancioneril es evidente: a partir de este momento cada vez que Calisto exprese sus ideales amorosos el lector, como Sempronio, sabe “de qué pie coxea”, entiende toda su retórica como palabras vanas que tras de sí solo esconden el deseo sexual de quien las muestra.

En segundo lugar, la parodia cabe advertirla en otros momentos de la obra como en la ironía del Calisto trovador que encuentran los criados al final del Auto VIII. Tras regresar ellos del encuentro con sus amantes, encuentran a Calisto cantando sus penas de amor:

> SEMPRONIO. ¡Más, dolores! Que por fe tengo que de muerto o loco no escapa desta vez. Pues que assí es, despacha, subamos a ver qué faze.
>
> CALISTO.
>
> En gran peligro me veo:
> En mi muerte no ay tardança,
> Pues que me pide el deseo
> Lo que me niega esperança.
>
> PÁRMENO. Escucha, escucha, Sempronio. Trobando está nuestro amo.
>
> SEMPRONIO. ¡O hideputa, el trobador! El gran Antipater Sidonio, el gran poeta Ouidio, los quales de improuiso se les venían las razones metrificadas a la boca. ¡Sí, sí, desos es! ¡Trobará el diablo! Está deuaneando entre sueños.
>
> CALISTO.
>
> Coraçón, bien se te emplea
> Que penes e viuas triste,
> Pues tan presto te venciste
> Del amor de Melibea.
>
> PÁRMENO. ¿No digo yo que troba? (Auto VIII)

La retórica del penar de amores, por “que me niega esperanza”, es burla de la realidad que se esconde en el sentimiento de Calisto: la impaciencia por terminar aquello que ya ha conseguido que no es otra cosa que la entrega de Melibea. Así se lo hace saber cínicamente Sempronio en un pasaje que hemos analizado anteriormente como ejemplo del estilo de *La Celestina* y en el que Pármeno no deja de intervenir con apartes que sirven de contrapunto irónico al ridículo sentir de Calisto cuya realidad descubre Sempronio:

> Señor, no es todo blanco aquello, que de negro no tiene semejança ni es todo oro quanto amarillo reluze. Tus acelerados deseos, no medidos por razón, hazen

> parecer claros mis consejos. Quisieras tú ayer que te traxeran a la primera habla amanojada e embuelta en su cordón a Melibea, como si houieras embiado por otra qualquiera mercaduría a la plaça, en que no houiera más trabajo de llegar e pagalla. Da, señor, aliuio al coraçón, que en poco espacio de tiempo no cabe gran bienauenturança. Vn solo golpe no derriba vn roble. Apercíbete con sofrimiento, porque la prouidencia es cosa loable e el apercibimiento resiste el fuerte combate. (Auto VIII)

Como último ejemplo en Calisto de este tratamiento paródico del amante cancioneril, cabe advertir la parodia de su muerte de amores. Como el osado caballero andante que en los libros de caballerías arriesga su vida en defensa de su dama o de los desvalidos, Calisto acude al socorro de los suyos ante el ruido de armas:

> CALISTO. Señora, Sosia es aquel que da bozes. Déxame yr a valerle, no le maten, que no está sino vn pajezico con él. Dame presto mi capa, que está debaxo de ti.
>
> MELIBEA. ¡O triste de mi ventura! No vayas allá sin tus coraças; tórnate a armar.
>
> CALISTO. Señora, lo que no haze espada e capa e coraçón, no lo fazen coraças e capaçete e couardía. (Auto XIX)

Sin embargo, la realidad será muy diferente a la de las novelas de los héroes cortesanos: Calisto se despeña inútilmente, por no ser necesaria su actuación ("Tente, señor, no baxes, que ydos son; que no era sino Traso el coxo e otros vellacos, que passauan bozeando. Que ya se torna Sosia. Tente, tente, señor, con las manos al escala.") y por la propia torpeza que lo lleva a descalabrarse de manera realista y mostrenca, sin ningún viso de heroicidad. El héroe caballeresco termina muriendo de un tropiezo cotidiano en una escalera. El tratamiento ridículo del personaje es patente.

B. Los comportamientos contrarios al amor cortés

Junto a estos momentos (y otros que se dan en la obra) en los que se subraya el ridículo del comportamiento caballeresco que desarrollaban los tópicos de la literatura cortesana de la época, en *La Celestina* se condena el amor cortés por la clara contradicción entre el comportamiento de los personajes y las convenciones culturales que pretenden encarnarnar. Veamos dos ejemplos: uno en Melibea y otro en Calisto.

Melibea se corresponde inicialmente con la tópica amada cancioneril. La descripción de Calisto así la muestra (aunque en los apartes de Sempronio hay una constante ironía cómica):

CALISTO. Comienço por los cabellos. ¿Vees tú las madexas del oro delgado, que hilan en Arabia? Más lindos son e no resplandescen menos. Su longura hasta el postrero assiento de sus pies; después crinados e atados con la delgada cuerda, como ella se los pone, no ha más menester para conuertir los hombres en piedras.

SEMPRONIO. ¡Mas en asnos!

CALISTO. ¿Qué dizes?

SEMPRONIO. Dixe que essos tales no serían cerdas de asno.

CALISTO. ¡Veed qué torpe e qué comparación!

SEMPRONIO. ¿Tú cuerdo?

CALISTO. Los ojos verdes, rasgados; las pestañas luengas; las cejas delgadas e alçadas; la nariz mediana; la boca pequeña; los dientes menudos e blancos; los labrios colorados e grosezuelos; el torno del rostro poco más luengo que redondo; el pecho alto; la redondez e forma de las pequeñas tetas, ¿quién te la podría figurar? ¡Que se despereza el hombre quando las mira! La tez lisa, lustrosa; el cuero suyo escurece la nieue; la color mezclada, qual ella la escogió para sí.

SEMPRONIO. ¡En sus treze está este necio!

CALISTO. Las manos pequeñas en mediana manera, de dulce carne acompañadas; los dedos luengos; las vñas en ellos largas e coloradas, que parescen rubíes entre perlas. Aquella proporción, que veer yo no pude, no sin duda por el bulto de fuera juzgo incomparablemente ser mejor, que la que Paris juzgó entre las tres Deesas. (Auto I)

Quien responde a esta tópica descriptiva propia de la literatura sentimental y caballeresca de la época va a mantener, sin embargo, en la ampliación de Rojas un comportamiento concorde con la acusación que de lascivia ha realizado el antiguo autor por boca de Sempronio. Por ello, en el auto décimo la propia protagonista nos muestra la naturaleza de su pasión, en la que es consciente de la deshonestidad de su comportamiento:

MELIBEA. ¡O lastimada de mí! ¡O malproueyda donzella! ¿E no me fuera mejor conceder su petición e demanda ayer a Celestina, quando de parte de aquel señor, cuya vista me catiuó, me fue rogado, e contentarle a él e sanar a mí, que no venir por fuerça a descobrir mi llaga, quando no me sea agradecido, quando ya, desconfiando de mi buena respuesta, aya puesto sus ojos en amor de otra? ¡Quanta más ventaja touiera mi prometimiento rogado, que mi ofrecimiento forçoso! ¡O mi fiel criada Lucrecia! ¿Qué dirás de mí?, ¿qué pensarás de mi seso, quando me veas publicar lo que a ti jamás he quesido descobrir? ¡Cómo te espantarás del rompimiento de mi honestidad e vergüença, que siempre como

encerrada donzella acostumbré tener! No sé si aurás barruntado de dónde proceda mi dolor. ¡O, si ya veniesses con aquella medianera de mi salud! ¡O soberano Dios! A ti, que todos los atribulados llaman, los apassionados piden remedio, los llagados medicina; a ti que los cielos, mar e tierra con los infernales centros obedecen; a ti, el qual todas las cosas a los hombres sojuzgaste, humilmente suplico des a mi herido coraçón sofrimiento e paciencia, con que mi terrible passión pueda dissimular. No se desdore aquella hoja de castidad, que tengo assentada sobre este amoroso desseo, publicando ser otro mi dolor, que no el que me atormenta. Pero, ¿cómo lo podré hazer, lastimándome tan cruelmente el ponçoñoso bocado, que la vista de su presencia de aquel cauallero me dio? ¡O género femíneo, encogido e frágile! ¿Por qué no fue también a las hembras concedido poder descobrir su congoxoso e ardiente amor, como a los varones? Que ni Calisto biuiera quexoso ni yo penada. (Auto X)

Con ello queda quebrada la caracterización básica de la amada ancioneril que ha de ser bella (y Melibea lo es) y honesta, ya que su comportamiento es abiertamente deshonroso e inmoral a la luz de la moral social de la época. Por ello, en el auto XIV da culmen a sus amores rompiendo el código amoroso cancioneril que, al menos de manera explícita, no permitía el goce amoroso.

Llegado a este punto, la violación del código, como ocurría en la poesía satírica cancioneril, rompe el decoro del comportamiento galante para pasar a un comportamiento soez y grosero. Este es el caso de los actos contrarios a la convención literaria con los que Rojas condena el amor cortés en la persona de Calisto. Así se advierte en el contraste entre dichos y hechos de la escena galante del auto XIV que termina con una clara expresión grosera y maliciosa:

CALISTO. Vencido me tiene el dulçor de tu suaue canto; no puedo más suffrir tu penado esperar. ¡O mi señora e mi bien todo! ¿Quál muger podía auer nascida, que despriuasse tu gran merecimiento? ¡O salteada melodía! ¡O gozoso rato! ¡O coraçón mío! ¿E cómo no podiste más tiempo sufrir sin interrumper tu gozo e complir el desseo de entrambos?

MELIBEA. ¡O sabrosa trayción! ¡O dulce sobresalto! ¿Es mi señor de mi alma? ¿Es él? No lo puedo creer. ¿Dónde estauas, luziente sol? ¿Donde me tenías tu claridad escondida? ¿Auía rato que escuchauas? ¿Por qué me dexauas echar palabras sin seso al ayre, con mi ronca boz de cisne? Todo se goza este huerto con tu venida. Mira la luna quán clara se nos muestra, mira las nuues cómo huyen. Oye la corriente agua desta fontezica, ¡quánto más suaue murmurio su río lleua por entre las frescas yeruas! Escucha los altos cipreses, ¡cómo se dan paz unos ramos con otros por intercessión de vn templadico viento que los menea! Mira sus quietas sombras, ¡quán escuras están e aparejadas para

encobrir nuestro deleyte! Lucrecia, ¿qué sientes, amiga? ¿Tórnaste loca de plazer? Déxale, no me le despedaces, no le trabajes sus miembros con tus pesados abraços. Déxame gozar lo que es mío, no me ocupes mi plazer.

CALISTO. Pues, señora e gloria mía, si mi vida quieres, no cesse tu suaue canto. No sea de peor condición mi presencia, con que te alegras, que mi absencia, que te fatiga.

MELIBEA. ¿Qué quieres que cante, amor mío? ¿Cómo cantaré, que tu desseo era el que regía mi son e hazía sonar mi canto? Pues conseguida tu venida, desapareciose el desseo, destemplose el tono de mi boz. Y pues tú, señor, eres el dechado de cortesía e buena criança, ¿cómo mandas a mi lengua hablar e no a tus manos que estén quedas? ¿Por qué no oluidas estas mañas? Mándalas estar sossegadas e dexar su enojoso vso e conuersación incomportable. Cata, ángel mío, que assí como me es agradable tu vista sossegada, me es enojoso tu riguroso trato; tus honestas burlas me dan plazer, tus deshonestas manos me fatigan, quando passan de la razón. Dexa estar mis ropas en su lugar e, si quieres ver si es el hábito de encima de seda o de paño, ¿para qué me tocas en la camisa? Pues cierto es de lienço. Holguemos e burlemos de otros mill modos, que yo te mostraré, no me destroces ni maltrates como sueles. ¿Qué prouecho te trae dañar mis vestiduras?

CALISTO. Señora, el que quiere comer el aue, quita primero las plumas. (Auto XIX)

El propio Calisto es consciente de cómo no está a la altura de la convención del amor cancioneril que debe representar cuando en el monólogo del auto XIV lamenta su falta de firmeza de amores en estos términos:

¡O mezquino yo!, quanto me es agradable de mi natural la solicitud e silencio e escuridad. No sé si lo causa que me vino a la memoria la traycíon, que fize en me despartir de aquella señora, que tanto amo, hasta que más fuera de día, o el dolor de mi deshonrra. (Auto XIV)

La realidad de su deshonra entra en conflicto con sus obligaciones como amador cortesano. Aunque Rojas no deja engañarse a nadie, tras la pose tópica e idealizada de la azucarada retórica amatoria cancioneril, se trasluce la inmoralidad de una relación sexual impropia de la moral y de los usos cortesanos.

Pero tú, dulce ymaginacion, tú que puedes, me acorre. Trae a mi fantasía la presencia angélica de aquella ymagen luziente, buelue a mis oydos el suaue son de sus palabras, aquellos desuíos sin gana, aquel apártate allá, señor, no llegues a mí, aquel no seas descortés, que con sus rubicundos labrios vía sonar, aquel no quieras mi perdición, que de rato en rato proponía, aquellos amorosos abraços entre

> palabra e palabra, aquel soltarme e prenderme, aquel huyr e llegarse, aquellos açucarados besos, aquella final salutación con que se me despidió. ¡Con quanta pena salió por su boca! ¡Con quantos desperezos! ¡Con quantas lágrimas, que parescían granos de aljofar, que sin sentir se le cayan de aquellos claros e resplandecientes ojos! (Auto XIV)

La intensidad de esta contradicción del personaje, entre su caracterización cortesana con las obligaciones sociales que conlleva y la realidad sexual de su comportamiento amoroso, provocan en él una intensa lucha interior en la que siempre ha dominado la pasión por Melibea: "No quiero otra honrra, otra gloria, no otras riquezas, no otro padre o madre, no otros deudos ni parientes. De día estaré en mi cámara, de noche en aquel paraýso dulce, en aquel alegre vergel, entre aquellas suaves plantas y fresca verdura".

Como balance final de la condena del amor cortés en *La Celestina* cabe recordar cómo el autor primero parte de tópicos cancioneriles en su comienzo: la *religio amoris* del amador que se ha enamorado al ver a su amada, la belleza de la dama y su rechazo honesto al servicio de amores del caballero cortesano. Este tópico se ridiculiza por su contraste con la realidad de la pasión sexual que los criados denuncian en el deseo amoroso de Calisto y en la predicción de un comportamiento libidinoso de la mujer, tal como determinaba la literatura misógina. Rojas profundiza en esta condena manteniendo los elementos ridículos de la exagerada pasión de Calisto y su carácter de antihéroe en la muerte accidental y grotesca de su caída. Por otro lado, muestra la contradicción entre los hechos de sus personajes y su caracterización amorosa cancioneril: Melibea rompe su decoro forzada por la pasión de la lujuria femenina que denuncia la literatura misógina, como el *Corbacho* de Martínez de Toledo; Calisto troca su retórica cancioneril en gestos y actos burdamente procaces. De la idealización del amor cancioneril solo queda la deshonrosa realidad de los excesos sexuales de la pasión que pretende encubrir.

4.3. La *Celestina* como caso de amores

A. El honor en *La Celestina*

Como es propio de la novela sentimental, *La Celestina* va más allá de la mera parodia del amor cortés al plantear un caso de amores en el que analiza cómo la pasión amorosa cancioneril afecta al honor de los personajes. Ya el antiguo autor, dentro de un diálogo en el que desgrana los argumentos de la literatura misógina de

la época en claro aviso a los "mancebos", hace a Sempronio avisar a Calisto que las relaciones amorosas afectan a su honor:

> CALISTO. ¡Ve! Mientra más me dizes e más inconuenientes me pones, más la quiero. No sé qué s' es.
>
> SEMPRONIO. No es este juyzio para moços, según veo, que no se saben a razón someter, no se saben administrar. Miserable cosa es pensar ser maestro el que nunca fue discípulo.
>
> CALISTO. ¿E tú qué sabes? ¿quién te mostró esto?
>
> SEMPRONIO. ¿Quién? Ellas. Que, desque se descubren, assí pierden la vergüença que todo esto e avn más a los hombres manifiestan. Ponte pues en la medida de honrra, piensa ser más digno de lo que te reputas. Que cierto, peor estremo es dexarse hombre caer de su merescimiento, que ponerse en más alto lugar que deue. (Auto I)

Estos papeles, encontrados por Rojas, fueron leídos por él con la debida diligencia, pues entiende el subrayado de Sempronio. "Ponte pues en la medida de honra". Y en esta medida pone el resto de la obra, en una causalidad que, como vimos, articula la obra y se presenta desde el principio en una profética concatenación por boca de Pármeno en la que el amor "causará perder tu cuerpo e alma e hazienda". Ante estos avisos Calisto reacciona vinculando amor y honra: "E tú ¿qué sabes de honrra? Dime ¿qué es amor?"

A estas preguntas Sempronio responderá desde la sabiduría tradicional: obras son amores. Los hechos muestran la nobleza de la persona. Por ello, en un claro diálogo irónico destaca ante Calisto cómo un hecho innoble (el pago a Celestina por su tercería) muestra su nobleza por ejercer la virtud de la liberalidad:

> SEMPRONIO. ¡Hay!, ¡si fiziste bien! Allende de remediar tu vida, ganaste muy gran honrra. ¿E para qué es la fortuna fauorable e prospera, sino para seruir a la honrra, que es el mayor de los mundanos bienes? Que esto es premio e galardón de la virtud. E por esso la damos a Dios, porque no tenemos mayor cosa que le dar. [...] E dizen algunos que la nobleza es vna alabanza, que prouiene de los merecimientos e antigüedad de los padres; yo digo que la agena luz nunca te hará claro, si la propia no tienes. E por tanto, no te estimes en la claridad de tu padre, que tan magnifico fue; sino en la tuya. E assí se gana la honrra, que es el mayor bien de los que son fuera de hombre. De lo qual no el malo, mas el bueno, como tú, es digno que tenga perfeta virtud. E avn te digo que la virtud perfeta no pone que sea fecha con digno honor. Por ende goza de hauer seydo assí magnifico e liberal. (Auto II)

Sempronio, a pesar de su cinismo, pone voz al sentimiento de Rojas: "E assí se gana la honrra, que es el mayor bien de los que son fuera de hombre". El comportamiento de Calisto ganará su deshonra, porque no es acorde a la moral social en la que se asienta la vida de la Castilla del XV. Por ello, un jurista como el joven estudiante de Salamanca no dudará en condenarlo con la más dura de las penas: la muerte sin confesión. Y es que el reo es consciente de su progresiva deshonra ante lo inapropiado de su comportamiento. Su parlamento en el auto XIII, al conocer la muerte de sus criados, muestra cómo es conciente de su deshonroso comportamiento:

> CALISTO. Pues yo bien siento mi honrra. Pluguiera a Dios que fuera yo ellos e perdiera la vida e no la honrra, e no la esperança de conseguir mi començado propósito, que es lo que más en este caso desastrado siento. ¡O mi triste nombre e fama, cómo andas al tablero de boca en boca! ¡O mis secretos más secretos, quán públicos andarés por las plaças e mercados! ¿Qué será de mí? ¿Adonde yré? ¿Que salga allá?: a los muertos no puedo ya remediar. ¿Que me esté aquí?: parescerá couardía. ¿Qué consejo tomaré? Dime, Sosia, ¿qué era la causa porque la mataron?
>
> SOSIA. Señor, aquella su criada, dando vozes, llorando su muerte, la publicaua a quantos la querían oyr, diziendo que porque no quiso partir con ellos vna cadena de oro, que tú le diste.
>
> CALISTO. ¡O día de congoxa! ¡O fuerte tribulación! ¡E en qué anda mi hazienda de mano en mano e mi nombre de lengua en lengua! Todo será público quanto con ella e con ellos hablaua, quanto de mí sabían, el negocio en que andauan. No osaré salir ante gentes. ¡O pecadores de mancebos, padecer por tan súpito desastre! ¡O mi gozo, cómo te vas diminuiendo! Prouerbio es antigo, que de muy alto grandes caydas se dan.

Ante su deshonra Calisto no hará nada, salvo incrementarla manteniendo su comportamiento cada vez más innoble e indecoroso ocultándose de los demás, desprotegiendo a los suyos e incluso gozando descortésmente de su amada ("Cata, ángel mío, que assí como me es agradable tu vista sossegada, me es enojoso tu riguroso trato; tus honestas burlas me dan plazer, tus deshonestas manos me fatigan, quando passan de la razón", Auto XIX). Ante ello, como ya predijese Pármeno (aunque suponiéndolo por mano de Pleberio), Calisto y todos sus ayudantes pagarán con su vida su deshonra:

> purgará su innocencia con la honrra de Calisto e con nuestra muerte. Assí como corderica mansa que mama su madre la ajena, ella con su segurar tomará la vengança de Calisto en todos nosotros. (Auto XI)

En la obra no se produce la temida celada de Melibea en su casa, pero Rojas sí que tiende la celada a lo largo de su obra en la que la honra se paga con la muerte de todos los personajes que vulneran gravemente la norma social.

Por su parte, el comportamiento de Melibea, si bien suavizado por el efecto de la *philocaptio*, sirve a Rojas para mostrar cómo la denuncia de libinosidad de la mujer hecha por el antiguo autor se encubre en la falsa ingratitud de la amada cancioneril. Así nos lo declara Celestina en el auto sexto:

> Que a quien más quieren, peor hablan. E si assí no fuesse, ninguna diferencia hauría entre las públicas, que aman, a las escondidas donzellas, si todas dixesen sí a la entrada de su primer requerimiento, en viendo que de alguno eran amadas. Las quales, avnque están abrasadas e encendidas de viuos fuegos de amor, por su honestidad muestran vn frío esterior, vn sosegado vulto, vn aplazible desuío, vn constante ánimo e casto propósito, vnas palabras agras, que la propia lengua se marauilla del gran sofrimiento suyo, que la fazen forçosamente confessar el contrario de lo que sienten. (Auto VI)

Por ello no extraña que en el auto décimo Melibea rinda su honra en pro de su pasión amorosa concediendo licencia a Celestina para que sane su mal aun en perjuicio de su honor: "Agora toque en mi honrra, agora dañe mi fama, agora lastime mi cuerpo, avnque sea romper mis carnes para sacar mi dolorido coraçón, te doy mi fe ser segura e, si siento afluio, bien galardonada" (Auto X).

Y en el remedio son conscientes tanto Calisto como ella de que sus relaciones afectan a su honra. Así lo reconoce Melibea en el primer encuentro que tiene con Calisto, puertas por medio:

> La sobrada osadía de tus mensajes me ha forçado a hauerte de hablar, señor Calisto. Que hauiendo hauido de mí la passada respuesta a tus razones, no sé qué piensas más sacar de mi amor, de lo que entonces te mostré. Desuía estos vanos e locos pensamientos de ti, porque mi honrra e persona estén sin detrimento de mala sospecha seguras. A esto fue aquí mi venida, a dar concierto en tu despedida e mi reposo. No quieras poner mi fama en la balança de las lenguas maldezientes. (Auto XII)

E inicialmente Calisto responde como es propio de un comportamiento noble, atendiendo al honor de su dama: "¡O mezquino yo e como es forçado, señora, partirme de ti! ¡Por cierto, temor de la muerte no obrara tanto, como el de tu honrra!"

(Auto XIII). Sin embargo, poco dura la preocupación de ambos, pues en el auto XIV los dos permiten que sus deseos lujuriosos se impongan a la castidad obligada por sus honras con lo que se produce la infamia social: "¡O mi padre honrrado, cómo he dañado tu fama e dado causa e lugar a quebrantar tu casa!"

Las palabras de Melibea, sin quererlo, son proféticas, al igual que fueron las de Pármeno. Todos los que incumplen la norma moral que se analiza en el caso de amores son condenados a la muerte por el juez Rojas. Y es que en su continuación de la comedia Fernando de Rojas resuelve la trama inicial del triángulo del engaño terenciano con una condena moral del amor mediante un encadenamiento causal propio del pensamiento jurídico. Los actos inmorales comprobados son dignos de una sanción penal correspondiente a su acción. Y esta, en el caso de quienes vulneran el código social de la honra, no es otra que la muerte real que viene a denunciar la falsa muerte de amores literaria, como ya ocurriese en *Cárcel de amor.* De esta manera, el amor resuelto mediante el engaño de la tercería es el responsable último de la muerte de los servidores del engaño (Celestina y los criados) y de los amantes entregados al loco amor (Calisto y Melibea). Para subrayar esta causalidad, la *Tragicomedia* relacionó estructuralmente las muertes de los criados y los amantes mediante el *Tratado de Centurio*.

En él se motivó también la condena jurídica del comportamiento moral de los padres de Melibea condenados al mayor extremo dolor que cabe en la sociedad medieval: la desaparición del linaje que hace lamentarse a Pleberio "¿Para quien adquirí honrras?" (Auto XXI). Los padres son culpables por negligencia, pues no han sabido guardar la honra de su hija mediante el matrimonio y el cuidado obligados. La ingenuidad de los padres al hablar de Melibea en el acto XVI, ya entregada a Calisto, es un claro contraste irónico que prueba, a los ojos jurídicos de Rojas la gravedad de su negligencia:

> PLEBERIO. Quitarla hemos de lenguas de vulgo, porque ninguna virtut ay tan perfecta, que no tenga vituperadores e maldizientes. No ay cosa con que mejor se conserue la limpia fama en las vírgines, que con temprano casamiento. ¿Quién rehuyría nuestro parentesco en toda la ciudad? ¿Quién no se hallará gozoso de tomar tal joya en su compañía? ¿En quien caben las quatro principales cosas que en los casamientos se demandan, conuiene a saber: lo primero discrición, honestidad e virginidad: segundo, hermosura; lo terçero el alto origen e parientes; lo final, riqueza? De todo esto la dotó natura. Qualquiera cosa que nos pidan hallarán bien complida.

ALISA. Dios la conserue, mi señor Pleberio, porque nuestros desseos veamos complidos en nuestra vida. Que antes pienso que faltará ygual a nuestra hija, según tu virtut e tu noble sangre, que no sobrarán muchos que la merezcan. Pero como esto sea officio de los padres e muy ageno a las mugeres, como tú lo ordenares, seré yo alegre, e nuestra hija obedecerá, según su casto biuir e honesta, vida y humildad.

LUCRECIA. ¡Avn si bien lo supiesses, rebentarías! ¡Ya!, ¡ya! ¡Perdido es lo mejor! ¡Mal año se os apareja a la vejez! Lo mejor Calisto lo lleua. No ay quien ponga virgos, que ya es muerta Celestina. Tarde acordays y más auíades de madrugar. ¡Escucha!, ¡escucha! señora Melibea.

Con esta prueba de la culpabilidad de los padres, Rojas cierra su círculo jurídico de condena de los comportamientos que violan las normas morales de la Castilla del XV. En su relación de causas y efectos y en su descubrir que tras los halagos de la poesía cancioneril y las galanterías caballerescas no se esconde sino el deseo sexual más deshonroso, ha sido implacable. Por ello, puede presumir desde el principio de que su obra está "compuesta en reprehensión de los locos enamorados, que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman e dizen ser su dios. Assí mesmo fecha en auiso de los engaños de las alcahuetas e malos e lisonjeros siruientes". Y en efecto, denuncia los excesos retóricos y la realidad sexual del amor cancioneril; avisa contra los engaños de sirvientes y alcahuetas que engañan a los hombres aprovechándose de sus deseos pasionales y engañan a las mujeres hechizándolas de amor y comprometiendo sus honras. Evitar este engaño depende de que los hombres cumplan con su función social (algo que no hace Calisto) y de que los padres sepan guardar debidamente a sus hijas mediante el matrimonio y la diligente custodia (cosa que tampoco hacen los padres de Melibea). Por todo ello, la obra termina condenando a una vida "in hac lachrymarum valle", porque en respuesta a la admiración inicial de Calisto, " En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios", la respuesta de Rojas es clara: la grandeza de Dios se muestra en un ordenamiento social ordenado en el que no tienen cabida los desafueros del amor inmoral tal como se pretendía denunciar en la comedia humanística.

B. El Planto de Pleberio

La Celestina se cierra con un largo lamento de Pleberio que inciado como diálogo con su mujer Alisa pronto se transforma en un lamento fúnebre público que se va convirtiendo en monólogo íntimo que razona desconsoladamente con la hija muerta. A lo largo de este planto, la desesperación del padre dolorido ante el cadáver

de su hija impide una reflexión moral que parte de la crítica ha echado en falta. En el realismo propio de la comedia humanística una tragedia tan desgarradora como la que vive Pleberio solo puede dar pie a un lamento desgarrado en el que se mezclan las expresiones de desolación y soledad (23,5 % del texto del planto), las imprecaciones contra Fortuna (5,9 %), tópico de la literatura consolatoria, las imprecaciones contra el mundo (41,1 %) y las imprecaciones contra el amor (29,4 %). Ha de insistirse que el tema fundamental de este planto no es la justificación moral de las acciones ni el consuelo de los padres desconsolados, lo que obligaría a recurrir a contenidos religiosos sobre la condenación y la salvación de los personajes y la valoración de su conducta. Su tema es el lamento funerario ante la muerte de su hija, como desgarradamente insiste Pleberio: "ves allí a la que tú pariste e yo engendré, hecha pedaços…Ninguno perdió lo que yo el día de oy…, ¿quién forçó a mi hija a morir…? ¡Oh mi hija despedaçada!...". De hecho, su comienzo recuerda el tradicional *Planctus Mariae* de las tradiciones parateatrales. "¡O gentes, que venís a mi dolor! ¡O amigos e señores, ayudáme a sentir mi pena! ¡O mi hija e mi bien todo!", dice Pleberio. María, en el *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández nos da el modelo paralitúrgico que utiliza Rojas:

> O vos omnes, ¡heus, heus!
> qui hanc transitis per viam
> non est dolor sicut meus
> filius meus factus reus
> videte matrem Mariam. (vv. 660-665)

Tras desarrollar el motivo de la muerte extemporánea, que ya estaba presente en el planto de Leriano de *Cárcel de amor* que Rojas conoce y en parte imita, Pleberio se centra en el motivo de la vida infructuosa ante la pérdida sufrida quejándose ante la Fortuna, primera responsable de las desgracias según la tópica nobiliaria desarrollada en obras como el *Laberinto de la Fortuna* de Juan de Mena:

> ¡O fortuna variable, ministra e mayordoma de los temporales bienes!, ¿por qué no executaste tu cruel yra, tus mudables ondas, en aquello que a ti es subjeto? ¿Por qué no destruyste mi patrimonio? ¿Por qué no quemaste mi morada? ¿Por qué no asolaste mis grandes heredamientos? Dexárasme aquella florida planta, en quien tú poder no tenías; diérasme, fortuna flutuosa, triste la mocedad con vegez alegre, no peruertieras la orden. Mejor sufriera persecuciones de tus engaños en la rezia e robusta edad, que no en la flaca postremería.

Si Pleberio encuentra a la Fortuna causante de su dolor, no lo es menos el mundo engañoso, entendido como vida errada en la mejor tradición moral de la ética consolatoria nobiliaria, tal y como ya había desarrollado Jorge Manrique en sus *Coplas* (cuya imagen de la celada ya fue utilizada por el poeta):

> ¡O vida de congoxas llena, de miserias acompañada! ¡O mundo, mundo! Muchos mucho de ti dixeron, muchos en tus qualidades metieron la mano, a diuersas cosas por oydas te compararon; yo por triste esperiencia lo contaré, como a quien las ventas e compras de tu engañosa feria no prósperamente sucedieron, como aquel, que mucho ha fasta agora callado tus falsas propiedades, por no encender con odio tu yra, porque no me secasses sin tiempo esta flor, que este día echaste de tu poder. Pues agora sin temor, como quien no tiene qué perder, como aquel a quien tu compañía es ya enojosa, como caminante pobre, que sin temor de los crueles salteadores va cantando en alta boz. Yo pensaua en mi más tierna edad que eras y eran tus hechos regidos por alguna orden; agora visto el pro e la contra de tus bienandanças, me pareces vn laberinto de errores, vn desierto espantable, vna morada de fieras, juego de hombres que andan en corro, laguna llena de cieno, región llena de espinas, monte alto, campo pedregoso, prado lleno de serpientes, huerto florido e sin fruto, fuente de cuydados, río de lágrimas, mar de miserias, trabajo sin prouecho, dulce ponçoña, vana esperança, falsa alegría, verdadero dolor. Céuasnos, mundo falso, con el manjar de tus deleytes; al mejor sabor nos descubres el anzuelo: no lo podemos huyr, que nos tiene ya caçadas las voluntades. Prometes mucho, nada no cumples; échasnos de ti, porque no te podamos pedir que mantengas tus vanos prometimientos. Corremos por los prados de tus viciosos vicios, muy descuydados, a rienda suelta; descúbresnos la celada, quando ya no ay lugar de boluer. Muchos te dexaron con temor de tu arrebatado dexar: bienauenturados se llamarán, quando vean el galardón, que a este triste viejo as dado en pago de tan largo seruicio. Quiébrasnos el ojo e vntasnos con consuelos el caxco. Hazes mal a todos, porque ningún triste se halle solo en ninguna aduersidad, diziendo que es aliuio a los míseros, como yo, tener compañeros en la pena. Pues desconsolado viejo, ¡qué solo estoy!

Tras dar diversos ejemplos históricos de experiencias dolorosas, siempre menores a la que él está viviendo, el planto se centra en su queja central en la que cada cual habla del mundo según su "triste experiencia", "como a quien las ventas e compras de tu engañosa feria no prósperamente sucedieron". ¿En qué para y en qué consiste la triste experiencia de la vida de Pleberio? El final de su lamento se dedica a expresarlo con una queja que se inicia con el dolor personal ante la pérdida ("¿Quién me podrá cobrir la gran falta, que tú me hazes?"), se incrementa con

el dolor del superviviente ("¿qué remedio das a mi fatigada vegez?") para desarrollar la denuncia del causante de su dolor que no es otro que el poder destructivo del amor ("Pero ¿quién forjó a mi hija a morir, sino la fuerte fuerça de amor?"). Tras ello, solo le queda al dolorido padre dar rienda suelta a su desconsuelo final ("Del mundo me quexo").

Su dolor personal se manifiesta a través de una serie de interrogaciones retóricas que son expresión de su queja y signo de la intensidad de su dolor:

> ¿Qué haré, quando entre en tu cámara e retraymiento e la halle sola? ¿Qué haré de que no me respondas, si te llamo? ¿Quién me podrá cobrir la gran falta, que tú me hazes?

El dolor de Pleberio sigue amplificándose mediante una ponderación intensificativa: "Ninguno perdió lo que que yo el día de oy", que se demuestra mediante el exemplum de Lambas de Auria. La humanidad de la intensidad del dolor se precisa al llegar al elemento central de su planto: la denuncia de la auténtica causa de su pérdida: "¿quién forçó a mi hija a morir, sino la fuerte fuerça del amor?"

Su queja ante el mundo, por ser el superviviente inmerecido de la tragedia, se realiza con una auténtica argumentación suasoria propia del foro: "Pues, mundo, halaguero". El comienzo consecutivo ("Pues"), hace que todo lo que sigue sea consecuencia de lo anterior, "la fuerte fuerça del amor". En sus improperios contra el mundo, que es el primer enemigo del alma según la tradición moral cristiana, Rojas utiliza las interrogaciones retóricas como signo de acusación por el desamparo de su vejez ante la irreparable pérdida sufrida:

> ¿qué remedio das a mi fatigada vegez? ¿Cómo me mandas quedar en ti, conosciendo tus falacias, tus lazos, tus cadenas e redes, con que pescas nuestras flacas voluntades? ¿A dó me pones mi hija? ¿Quién acompañará mi desacompañada morada? ¿Quién terná en regalos mis años, que caducan?

La queja ante el auténtico causante de su dolor se manifiesta mediante una denuncia del poder destructor del amor que viene a descubrirnos la clave interrpetativa de la obra:

> ¡O amor, amor! ¡Que no pensé que tenías fuerça ni poder de matar a tus subjectos! Herida fue de ti mi juuentud, por medio de tus brasas passé: ¿cómo me soltaste, para me dar la paga de la huyda en mi vegez? Bien pensé que de tus lazos me

auía librado, quando los quarenta años toqué, quando fui contento con mi conjugal compañera, quando me vi con el fruto, que me cortaste el día de oy. No pensé que tomauas en los hijos la vengança de los padres. Ni sé si hieres con hierro ni si quemas con fuego. Sana dexas la ropa; lastimas el coraçón. Hazes que feo amen e hermoso les parezca. ¿Quién te dio tanto poder? ¿Quién te puso nombre, que no te conuiene? Si amor fuesses, amarías a tus siruientes. Si los amasses, no les darías pena. Si alegres viuiessen, no se matarían, como agora mi amada hija. ¿En qué pararon tus siruientes e sus ministros? La falsa alcahueta Celestina murió a manos de los más fieles compañeros, que ella para su seruicio enponçoñado, jamás halló. Ellos murieron degollados. Calisto, despeñado. Mi triste hija quiso tomar la misma muerte por seguirle. Esto todo causas. Dulce nombre te dieron; amargos hechos hazes. No das yguales galardones. Iniqua es la ley, que a todos ygual no es. Alegra tu sonido; entristece tu trato. Bienauenturados los que no conociste o de los que no te curaste. Dios te llamaron otros, no sé con qué error de su sentido traydos. Cata que Dios mata los que crió; tú matas los que te siguen. Enemigo de toda razón, a los que menos te siruen das mayores dones, hasta tenerlos metidos en tu congoxosa dança. Enemigo de amigos, amigo de enemigos, ¿por qué te riges sin orden ni concierto? Ciego te pintan, pobre e moço. Pónente vn arco en la mano, con que tiras a tiento; más ciegos son tus ministros, que jamás sienten ni veen el desabrido galardón, que saca de tu seruicio. Tu fuego es de ardiente rayo, que jamás haze señal dó llega. La leña, que gasta tu llama, son almas e vidas de humanas criaturas. Las quales son tantas, que de quien començar pueda, apenas me ocurre. No solo de christianos; mas de gentiles e judíos e todo en pago de buenos seruicios. ¿Qué me dirás de aquel Macías de nuestro tiempo, cómo acabó amando, cuyo triste fin tú fuiste la causa? ¿Qué hizo por ti Paris? ¿Qué Elena? ¿Qué hizo Ypermestra? ¿Qué Egisto? Todo el mundo lo sabe. Pues a Sapho, Ariadna, Leandro, ¿qué pago les diste? Hasta Dauid e Salomón no quisiste dexar sin pena. Por tu amistad Sansón pagó lo que mereció, por creerse de quien tú le forçaste a darle fe. Otros muchos, que callo, porque tengo harto que contar en mi mal.

La denuncia de la responsabilidad de amor en su tragedia personal la desarrolla Pleberio con una estructura suasoria en la que se prueba la tesis expuesta. Comienza con la presentación de la tesis: "¡Qué no pensé que tenías fuerça ni poder de matar a tus subjectos!". Y prueba la tesis mediante la experiencia de su sufrimiento de amores, mediante la destrucción de los servidores del amor en la Celestina, mediante la explicación de la causa de la destrucción que no es otra que la iniquidad del injusto trato del amor y comprobando el alcance universal de su destrucción mediante un catálogo de exempla del fuego de amores.

En su experiencia del amor Pleberio confiesa cómo se liberó del amor hereos mediante la solución moral del matrimonio ("quando fui contento con mi conjugal

compañera"), con lo que recordamos que la solución literaria que se da en la obra (la tercería como solución de la pasión amorosa) es inadecuada frente a la la realidad moral y social del matrimonio que Pleberio no ha ofrecido a su hija. Con ello, Rojas indirectamente recuerda la responsabilidad de Pleberio en su propia desgracia.

No obstante, el grueso de sus invectivas se dedican a probar la destrucción del amor mediante una enumeración de sentencias que ponen de manifiesto sus efectos dañinos. "Si hieres con hierro... Si quemas con fuego…Sana dexas la ropa, lastimas el coraçón…Feo amen... Hermoso les parezca". Las anáforas vienen a amplificar con sus reiteraciones su poder ("¿Quién te dio tanto poder? ¿Quién te puso nombre que no te conviene?"). El encadenamiento suasorio de argumentos cierra el alegato condenatorio del jurista: "Si amor fuesses, amarías a tus sirvientes. Si los amasses, no les darías pena. Si alegres viviessen, no se matarían, como agora mi amada hija".

Como prueba irrefutable del carácter destructivo del amor, Pleberio incluye en su alegato la presencia de la muerte como realidad experimentada fruto del servicio de amores (frente a la idealizada muerte de amores cancioneril). Para ello vuelve a la estructura jurídica de una argumentación suasoria de enunciación y prueba. Su tesis es la pregunta inicial: "¿En qué pararon tus sirvientes y sus ministros?". Su prueba, el encadenamiento lógico de la secuencia argumental de las muertes: "Celestina murió; sus compañeros degollados; Calisto, despeñado; Mi triste hija quiso tomar la misma muerte". Por ello la condena del amor como causa de la tragedia es conclusión lapidaria y evidente: "Esto todo causas".

La causa de este poder destructivo e inevitable del amor es para Pleberio su propia naturaleza, ya que, siguiendo los tópicos de la poesía cancioneril, el amor es desleal e injusto en su pago como muestran las tópicas antítesis que lo caracterizan: "Dulce nombre /amargos hechos", "Alegra tu sonido/ entristece tu trato"; las sentencias populares ("No das yguales galardones"), cultas ("Iniqua ley...," Petrarca) e incluso evangélicas ("Bienaventurados los que...") que definen su comportamiento. La prueba de este injusto proceder (causa de la inmoralidad de sus servidores) la desarrolla el planto nuevamente en forma de argumentación suasoria, aunque en este caso por refutación entimémica: "Dios te llamaron otros..."; primera premisa : " ¿qué dios mata...?, segunda premisa: "Tú matas los que te siguen"; conclusión entimémica: luego no eres Dios. Tras la experiencia relatada puede dar una definición condenatoria del amor mediante la reiteración anafórica y la commutatio: "Enemigo de toda razón…", "Enemigo de amigos, amigo de enemigos"; y mediante el retrato tópico del amor ciego, pobre y moço y de su arco.

Concluye su condena del amor destructivo advirtiendo de su alcance universal. Nadie piense que la destrucción del amor se para en la *Tragicomedia* y en sus personajes, la experiencia lleva al autor a avisar de que su fuego, que llega de improviso (imagen cancioneril tópica, "Tu fuego es de ardiente rayo..."), alcanza a toda la humanidad. Prueba de ello es el catálogo de exempla de hombres y mujeres, clásicos y bíblicos, destruidos por el fuego del amor.

Tras denunciar la verdadera causa de su tragedia, el amor pasional que todo lo consume, Pleberio cierra su lamento con la exclamación de su desconsuelo final. Con una argumentación susasoria por encadenamiento lógico (ratiocinatio: "Porque en sí me crió, porque no me dando vida...") se queja del mundo por vivir amando. Con ello llega a una conclusión verista: "no amando, cessara mi quexosa y desconsolada postrimería". Este llanto desconsolado, sin referencia a esperanza cristiana alguna, no es muestra de desesperación vital o de falta de religiosidad del autor, sino que responde a la razonable ausencia de consuelo en una escena de mímesis realista propia de la comedia humanística que está escenificando el lamento desgarrado de un padre que acaba de perder trágicamente a su hija y llora sobre su cadáver, situación que es propia de la tradición del duelo medieval que exige el llanto desconsolado de deudos y familiares.

Con unos desgarrados apóstrofes a Melibea se cierra la obra. En ellos Pleberio clama su dolor ante su pasado perdido ("¡ O mi compañera buena!) y su presente desesperado (¡O mi hija despedaçada"). Con media docena de reiteraciones anafóricas y paralelísticas desgrana una letanía de porqués que amplifican el dolor del padre abandonado a su tragedia. En esta letanía se pasa del porqué interrogativo del dolor interior (Melibea) al porqué causal de la acusación al mundo; de los porqués de la obligación familiar (de apoyo, de conmiseración con los padres) a los porqués del "dexar" (antes de tiempo, penado, triste y solo). Con ello el Planto se cierra como empezó, siendo la manifestación del dolor desgarrado de un padre ante la tragedia irreversible y su dolorosa explicación. Y con la explicación, que no es otra que el poder destructivo del amor pasional, llega su conclusión final: la condena a una vida *In hac lachrymarum valle.* Para Rojas esta es la auténtica voz de la religión de amores que sirve de "reprehensión de los locos enamorados... que a sus amigas llaman y dizen ser su dios":

> Cal. En esto veo Melibea, la grandeza de Dios [...]
>
> Peb. […] que me dejaste triste y solo in hac lachrymarum valle.

En medio, explicando la unión de estas dos afirmaciones está la *Tragicomedia* y su ejemplo moral de condena del loco amor del mundo.

5. ORIENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

A. Estudios

Una primera introducción a *La Celestina* puede hacerse desde los excelentes estudios de la edición de Peter E. Russell (1993) y de la magna edición de la Bilblioteca Clásica de la RAE dirigida por Francisco Rico (2011). Muy útiles y pedagógicas son las guías de lectura de Juan Alcina (1983), Eduardo Galán Font (1986) y Eukene Lacarra (1990). Junto a ellas hay que conocer las clásicas monografías sobre la obra de Marcel Bataillon, *"La Celestina" selon Fernando de Rojas* (1961) y de Stephen Gilman, *"La Celestina": arte y estructura* (1974), destacando entre ellas la magistral de Mª Rosa Lida, *La originalidad artística de "La Celestina"* (1970). Estos estudios cabe complementarlos con la obra de conjunto *Estudios sobre la Celestina* (2001) editada por Santiago López-Ríos.

Los testimonios de la obra pueden estudiarse en el estado de la cuestión de Juan Carlos Conde López (1997) y la monografía de Víctor Infantes (2010). Carlos Heusch en *L'invention de Rojas: La Célestine* (2008) ha trazado el proceso creativo de la obra. Felipe Pedraza (2003) enmarca la obra en el panorama teatral de la Castilla de su tiempo y Miguel Ángel Pérez Priego (2008c) documenta las representaciones que pudo conocer Rojas. José Luis Canet (2007) vincula la obra al mundo universitario salmantino.

La figura de Fernando de Rojas puede ampliarse con la documentada biografía de Nicasio Salvador (2001), que niega su judaísmo; por contra, José Luis Pérez López (2006) vuelve a defender su carácter converso. Se ha analizado el perfil jurídico del autor en el estudio de Ivy A. Corfis (1989); Víctor Infantes (2012) ha trazado su formación desde el estudio de su biblioteca; Luis Suárez (2008) ha señalado su humanismo. Se sigue analizando su papel como autor en *La Celestina* con reivindicaciones de una autoría total (Emilio de Miguel, 1996) y propuestas de una menor intervención junto a otros dos autores (Antonio Sánchez y Remedios Prieto, 2009) o incluso adulterando una comedia anterior (José Guillermo García Valdecasas, 2000). A pesar de ello, sigue dominando en la crítica la argumentación a favor de dos autores, como ya señalaban las tesis de Martín de Riquer (1957) y defiende la monografía de Itziar Michelena (1999). Ello a pesar de las objeciones que parte de la crítca mantiene sobre su autoría, como señala el artículo de Joseph Snow (1999-2000).

Su género puede analizarse desde los trabajos de Ana María Moure (1998), de Ottavio Dicamillo (2005) y de José Luis Canet (2008). Su estructura cuenta con

la monografía de James R. Stamm (1988). La trama amorosa puede revisarse desde los acercamientos de Dorothy Severin (1984), de Eukene Lacarra (1989b y 2001), de Emilio de Miguel (2000) y de Laura Mier (2010). La importancia de la magia puede abordarse desde el artículo de Patrizia Botta (1994), actualizado en el estudio de Alberto Montaner y Eva Lara (2016). Los personajes se analizan en el estudio de Joseph Snow (1989), en la monografía de Francisco Márquez Villanueva (1993), y en los artículos de Miguel Garci-Gómez (1994) y de Ivette Martí (2012). Alfredo Hermenegildo (1991b) y Carmen Parrilla (2001) analizan sus principales recursos expresivos. Mª Teresa Miaja (2007) centra su atención en los diálogos de la obra y Marta López Izquierdo (2008) en la relación entre los personajes y sus usos lingüísticos. José Luis Girón (2003) estudia la lengua de la obra. Joseph Snow (2010) analiza el tiempo dramático.

Pueden contrastarse los distintos significados de la obra según Jose María Maravall (1964) y Stephen Gilman (1978). El transfondo real y social de la Castilla del XV en la obra lo atienden David Becerra Mayor (2006), Francisco Bautista (2008c), y María Asenjo (2008). Spurgeon Baldwin (1987) y German Orduna (2001) precisan su didactismo y valor moral. Francisco Márquez Villanueva (2004) vincula el nihilismo de la obra a la Castilla del XV; por su parte, Rebeca Sanmartín (2005b) analiza las muertes como ejemplo del castigo del pecado; Joseph Snow (2015) vincula el desorden moral a la realidad social de la época y Gustavo Illades (2013) demuestra cómo los delitos de los personajes se corresponden con el marco legal castellano. Consolación Baranda en su monografía *La Celestina y el mundo como conflicto* (2004) interpeta la obra desde la formación jurídica de su autor. El comentario del Planto de Pleberio puede ampliarse con la valoración positiva de Emilo de Miguel (2001) y con la negativa de José Antonio Bernaldo de Quirós (2012).

El estudio de la recepción e influencia de la obra puede iniciarse con Keith Whinnom (1988), Miguel Ángel Pérez Priego (1991) y Laura Mier (2008). Donatella Gagliardi (2007) sigue la fortuna inquisitorial de la obra.

Junto a esta bibliografía la obra cuenta con numerosos libros colectivos y actas de congresos entre los que destacamos por su utilidad *La Celestina V Centenario (1499-1999)* (2001), *Celestina: recepción y herencia de un mito literario* (2001), o *El mundo social y cultural de «La Celestina»* (2003). Así mismo contamos con una revista especializada dedicada a ella: *Celestinesca,* y un portal temático de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes con importantes estudios y ediciones:

– http://www.cervantesvirtual.com/bib_obra/Celestina/

B. Ediciones

Contamos con diversas ediciones facsimilares de los diferentes testimonios de la obra, de las que destacamos por el interés de los estudios que las acompañan las que siguen:

- P. Botta, "La *Celestina* de Palacio en sus aspectos materiales (continuación)", *BRAE* 73 (1993), pp. 347-366. Edición facsimilar de los ocho folios del Ms. II-1520 de la Biblioteca de Palacio que contienen un fragmento del auto I.
- *Comedia de Calisto y Melibea*, *Vol. I: Transcripción y versión modernizada. Vol. 2: Reproducción facsímil de la edición de Burgos de 1499,* ed. E. de Miguel, Salamanca, Junta de Castilla y León- Caja Duero- Universidad de Salamanca, 1999.
- *Tragicomedia de Calisto y Melibea (Valencia, Juan Joffre, 1514)*, dir. N. Salvador Miguel; ed. palegráfica N. Salvador Miguel y S. López Ríos, Valencia, Institució Alfons el Magnànim- Ministerio de Educación y Ciencia- Biblioteca Nacional, 1999.

El portal *La Celestina. Biblioteca de obra* de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (http://www.cervantesvirtual.com/bib_obra/Celestina/ ofrece en línea la edición facsímil de:

- *Celestina de Palacio*, ms. 1520 de la Biblioteca de Palacio.
- *Comedia de Calisto y Melibea*, Burgos, Fadrique alemán de Basilea, 1499.
- *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Valencia, Juan Joffre, 1514.
- *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Burgos, Juan de Junta, 1531.

En lo referente a las ediciones críticas, seleccionamos de entre ellas las siguientes ediciones de la *Tragicomedia* (texto canónico de *La Celestina*) por la importancia de sus estudios y la pulcritud de su texto:

- *La Celestina*, ed. D. Severin y M. Cabello*,* Madrid, Cátedra, 1987. Se basa en la edición de Zaragoza, 1507.
- *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. P. Rusell, Madrid, Castalia, 1991, 2ª ed. corregida en 1993. El texto se utiliza en la edición didáctica realizada por Marta Haro y Juan Carlos Conde (Madrid, Castalia, 2002, col. Castalia Didáctica) que contiene una excelente guía de lectura.
- *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. y est. F. J. Lobera, G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota, I. Ruiz Arzálluz y F. Rico, Barcelona, Crítica, 2000.

Esta edición, dirigida por Francisco Rico, ha sido actualizada en la Biblioteca Clásica de la RAE (Madrid: Real Academia Española – Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011).

– *Tragicomedia de Calisto y Melibea. V Centenario: 1499-1999*, Kassel, Reigenberger, 2000, edición y estudio de autoría de F. Cantalapiedra: tomo I "La Celestina y su autoría", t. II: Edición crítica; t. III: Floresta celestinesca.

El portal *La Celestina. Biblioteca de obra* de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (http://www.cervantesvirtual.com/bib_obra/Celestina/ también incluye en línea las ediciones críticas de Julio Cejador Frauca y Patrizia Botta (Autos 8 al 21).

José Luis Canet ha editado los dieciséis actos de la *Comedia de Calisto y Melibea* (Universidad de Valencia, 2011) basándose en la edición de Toledo 1500. También son de interés la edición de la *Celestina comentada* (eds. L. Fothergill-Payne, E. Fernández y P. Fothergill-Payne, Universidad de Salamanca, 2002) y la reconstrucción de la pretendida comedia completa previa a la "adulteración" de Fernando de Rojas que realiza Jose Mª García Valdecasas en su monografía *La adulteración de La Celestina* (Madrid, Castalia, 2000).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A

Abad F. (1989), "Problemas que suscita el teatro medieval", en *Homenaje al profesor Antonio Gallego-Morell*, Granada, Univ. de Granada, vol. I, pp. 59-73.

Abeledo M. (2009), "El *Libro del caballero Zifar* entre la literatura ejemplar y el romance caballeresco", *Letras = Studia Hispanica Medievalia VIII,* 59-60, pp. 119-131.

Accorsi F. (2012), "La Égloga de Francisco de Madrid: un ensayo bucólico de finales del XV", en *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas,* Salamanca, SEMYR, pp. 333-340.

Actas del Congreso Romancero-Cancionero (1990), *UCLA 1984*, Madrid, José Porúa Turanzas.

Águila Escobar G. (2006), "La educación del caballero: *Tratado de los rieptos e desafíos y Ceremonial de príncipes* de Diego de Valera", en *Las letras y las ciencias en el medievo hispánico*, Universidad de Granada, pp. 299-318.

Alberte A. (1995), "Tradición y originalidad en las artes predicatorias medievales", en *Actas I Congreso Nacional de Latín Medieval,* Universida de León, pp. 133-165.

Alborg J. L. (1980), *Historia de la Literatura Española,Tomo I. Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Gredos, 2ª ed.

Alcina J. (1983), *Fernando de Rojas. "La Celestina",* Barcelona, Laia.

Alfonso X el Sabio y las Crónicas de España (2000), Valladolid, Universidad de Valladolid. Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.

Alfonso X y su época. (2001) *El siglo del rey Sabio*, Barcelona, Carroggio.

Allés Torrent S. (2015), "Implicaciones intelectuales y metodológicas en la selección de los autores y la terminología traductora castellana del siglo XV", *Anuario de Estudios Medievales* 45, pp. 419-448.

Alonso A. (2001), *Poesía amorosa y realidad cotidiana: del «Cancionero general» a la lírica italianista*, London, Department of Hispanic Studies. Queen Mary and Westfield College.

Alonso A. (2008), "El teatro en la época de los Reyes Católicos", en *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, Iberoamericana - Universidad de Navarra, pp. 11-32.

Alonso D. (1973), "Cancioncillas de amigo mozárabes (primavera temprana de la lírica europea)", en *Obras Completas, II, Estudios y ensayos sobre literatura,* Madrid, Gredos, pp. 33-86.

Alonso Pedraz M. (1986), *Diccionario medieval español: Desde las Glosas emilianenses y silenses (s.X) hasta el siglo XV*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1986, 2 vols.

Alvar A. (2004), "*Relectiones* sobre mecenazgo regio y primer humanismo", en *Sardegna, Spagna e Mediterraneo. Dai Re Cattolici al Secolo d'Oro*, Roma, Carocci, pp. 335-344.

Alvar C. (1977), *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, Barcelona, Planeta.

Alvar C. (1990), "Notas para el estudio de las traducciones italianas en Castilla durante el siglo XV", *Anuario Medieval* 2, pp. 23-41.

Alvar C. (1991), "De Samaria a Tiro. Navegaciones de Apolonio en el siglo XIII", *Bulletin Hispanique* 93, pp. 5-12.
Alvar C. (1992), "A propósito del *Tratado de amor* atribuido a Juan de Mena", en *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV,* Universitat de València. Departament de Filologia Espanyola, pp. 159165.
Alvar C. (1999), "Espectáculos de la fiesta. Edad Media", en *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, pp. 177-206.
Alvar C. (2002), "El reverso del amor cortés: poesía satírica medieval", en *Estudios de literatura comparada. Norte y Sur, la sátira, transferencia y recepción de géneros y formas textuales,* Universidad de León, pp. 17-32.
Alvar C. (2004), "Amadís: la vida de un caballero", *Torre de los Lujanes* 54, pp. 65-76.
Alvar C. (2004b), "Promotores y destinatarios de traducciones en Castilla durante el siglo XV", *Cahiers de Linguistique et de Civilisation Hispanique Médiévales* 27, pp. 127-140.
Alvar C. (2007), "Geografía e historia literaria", en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval,* León, Universidad de León, vol. 1, pp. 17-26.
Alvar C. (2009), "De traductores y tr aducciones", en *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media*, Universidad de Extremadura, I, pp. 621-633.
Alvar C. (2012), "Literatura española medieval, literatura europea", en *Estudios de literatura medieval. 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Murcia, pp. 15-27.
Alvar C. (2015), *Presencias y ausencias del rey Arturo en España*, Madrid, Sial Pigmalión.
Alvar C, y Alvar M. (1983), "Apollonius-Apollonie-Apolonio: la originalidad en la literatura medieval", en *El comentario de textos, 4. La poesía medieval.* Madrid, Castalia, pp. 125-147
Alvar C. y A. Gómez Moreno (1987), *La poesía lírica medieval,* Madrid, Taurus.
Alvar C. y A. Gómez Moreno (1988), *La poesía épica y de clerecía medievales,* Madrid, Taurus.
Alvar C., A. Gómez Moreno y F. Gómez Redondo (1991), *La prosa y el teatro en la Edad Media*, Madrid, Taurus.
Alvar M. (1970), *El romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, Planeta.
Alvar M. (1985), "La palabra *romance* en español", en *Estudios dedicados al prof. Andrés Soria Ortega*, Universidad de Granada, I, pp. 17-25.
Alvar M. (1986), "Apolonio, clérigo entendido", en *Symposium in honorem prof. Martín de Riquer*, Barcelona, Ediciones Quaderns Crema, pp. 51-74.
Alvar M. (1988), "Dos modelos lingüísticos diferentes: Juan Ruiz y don Juan Manuel", *Revista de Filología Española* 68, pp. 13-32.
Alvar M. (1992), "Gonzalo de Berceo como hagiógrafo", en Gonzalo de Berceo*, Obra completa*, coord. I. Uría, pp. 29-59.
Álvarez Pellitero A. Mª (1994), "Pervivencias e innovaciones en el tránsito del teatro medieval", en *Cultura y representación en la Edad Media*, Alicante, Generalitat Valenciana-Ajuntament d'El -Instituto de cultura Juan Gil Albert, pp. 89-99.
Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías (2008), ed. José Manuel Lucía Megías, Madrid, Biblioteca Nacional de España - Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
Amadís y sus libros: 500 años (2009), ed. México, El Colegio de México.

Amícola J. (1971), “El *Auto de la huida a Egipto*, drama anónimo del siglo XV”, *Filología* 15, pp. 1-29.

Ancos P. (2009), “El narrador como maestro en el mester de clerecía”, *eHumanista. Journal of Iberian Studies* 12, pp. 48-64.

Ancos P. (2012), *Transmisión y recepción primarias de la poesía del Mester de Clerecia,* Universidad de Valencia.

Ancos P. (2014), “La clerecía del Fernán González”, *Romance Quarterly*, 61, 3, pp. 156-169.

Antelo Iglesias A. (1991), “Las bibliotecas del otoño medieval. Con especial referencia a las de Castilla en el siglo XV”, *Espacio, Tiempo y Forma* 4, pp. 285-350.

Antología comentada de la literatura española (2012), dir. A. Amorós, Madrid, Castalia.

Antología de la prosa medieval (1998), eds. M. Ariza y N. Criado, Madrid, Biblioteca Nueva.

Aragüés Aldaz J. (1993), “Colecciones de *Exempla* y Oratoria: la labor del compilador”, en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico,* Cádiz, pp. 251-265.

Aragüés Aldaz J. (2004), “Tendencias y realizaciones en el campo de la hagiografía en España (con algunos datos para el estudio de los legendarios hispánicos)”, *Memoria Ecclesiae* 24, pp. 441-560.

Archer R. (2006), “Mujeres enamoradas: un epistolario de Pere Torroella y Pedro d’Urrea”, *Hispanic Research Journal* 7, pp. 291-305.

Archer R. (2006b), “El *Arcipreste de Talavera* y el problema de las mujeres”, *Memorabilia* 9.

Archer R. (2012), “La misoginia como *remedium amoris*”, *Bulletin of Hispanic Studies* 89, pp. 237-254.

Arén Janeiro I. (2011), “La *Glosa* de Hernán Núñez: Alegoresis del *Laberinto de Fortuna”*, *eHumanista. Journal of Iberian Studies* 19, pp. 426-445.

Arizaleta A. (1997), “El exordio del *Libro de Alexandre*”, *Revista de Literatura medieval*, pp. 9-22.

Arizaleta A. (1999), *La traslation d’Alexandre. Recherches sur la genése et signification du “Libro de Alexandre”,* Paris, Klincksieck- Publications du Séminaire d’Études Hispaniques de l’Université Paris XIII.

Arizaleta A. (2000), “Alexandre en su *libro*”, *La Corónica* 28:2, pp. 3-28.

Arizaleta A. (2007), “La alianza de clerecía y monarquía (Castilla, 1157-1230)”, en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, dir. A. López Castro - L. Cuesta Torre, León, Universidad de León, vol. 1, pp. 239-248.

Arizaleta A. (2008), “El *Libro de Alexandre*: el clérigo al servicio del rey”, *Troianalexandrina* 8, pp. 73-114.

Armijo C. (2015), “Colecciones de exempla en la península ibérica a finales de la Edad Media: *Libro de los gatos, Libro de los exemplos por A.B.C. y El espejo de los legos*”, en *Narrativa ejemplar y breve medieval*, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 105-118.

Armistead S. G (1992), “Los orígenes épicos del Romancero en una perspectiva multicultural”, en *Estudios de Folklore y Literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, México, El Colegio de México, pp. 3-16.

Armistead S. G. (1999), “El romancero sefardí: medievo y diáspora”, en *Romanceiro Ibérico*, Lisboa, Edições Colibri-Instituto de estudos sobre o romanceiro velho e tradicional, I, pp. 53-69.

Armistead S. G. (2000), “El romancero y la épica carolingia”, en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura medieval,* Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria- Año Jubilar Lebaniego- AHLM,I, pp. 3-14.

Arranz Guzmán A. (2012), "De los goliardos a los clérigos *falsos*", *Espacio, Tiempo y Forma* 25, pp. 43-84.

Arranz Lago D. F. (2008), "Empero, porque es umanal cosa el pecar: El Arcipreste de Hita y el discurso de la transgresión", en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el Libro de buen amor. II Congreso Internacional*, Ayuntamiento de Alcalá La Real, pp. 49-60.

Arnstedt de Magneres G. (1999-2000), "Alfonso el Sabio y Brunetto Latini: convergencias", *Letras* 40-41, pp. 71-78.

Asenjo González M (2008), "La historia y la sociedad urbana en la lectura de *La Celestina*", *Celestinesca* 32, pp. 13-35.

Asensio E. (1970), *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media,* Madrid, Gredos.

Askins A. L-F y V. Infantes (2014), *Suplemento al Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI) de Antonio Rodríguez-Moñino*, ed. de Laura Puerto Moro, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

Atero Burgos V. (1996), "Panorama general del romancero panhispánico", en *El romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Universidad de La Rábida, Universidad de Cádiz, pp. 13-30.

Avalle-Arce J. B. (1990), *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*, México, FCE.

Ayerbe-Chaux R. (1968), "La importancia de la ironía en el *Libro de buen amor", Thesaurus 23,* pp. 218-40.

Ayerbe-Chaux R. (1975), *El conde Lucanor: materia tradicional y originalidad creadora,* Madrid, Porrúa Turanzas.

Ayerbe-Chaux R. (1994), *Yo, don Juan Manuel: Apología de una vida,* Madison, HSMS.

Aznar Vallejo E. (1999), *Vivir en la Edad Media*, Madrid, Arco Libros.

B

Baerh R. (1983), *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1983.

Baldwin S. (1987), "Pecado y retribución en *La Celestina*", *Dicenda* 6, pp. 71-81.

Balestrini Mª C. (2003-2004), "Obras menores en cuaderna vía: esbozo de un panorama para el siglo XIV", *Letras=Studia Hispanica Medievalia VI* 48-49, pp. 50-59.

Balestrini Mª C. (2010), "Los *Castigos de Catón* y los *Proverbios de Salamón*: continuidad y renovación en la tradición tardía del mester de clerecía", *Letras = Studia Hispanica Medievalia VIII* 61-62, pp. 109-118.

Baños Vallejo F. (1991-1992), "La más antigua lírica popular castellana: otra tipología", *Archivum* 41-42, pp. 33-64.

Baños Vallejo F. (1989), *La hagiografía como género literario en la Edad Media*, Oviedo, Departamento de Filología española.

Baños Vallejo F. (1992), "El Arcipreste de Talavera como hagiógrafo (La moralización, más allá de la reprobación)", en *Actas del II Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad Alcalá de Henares, I, pp. 175-185.

Baños Vallejo F. (2003), *Las Vidas de santos en la literatura medieval española*, Madrid, Ediciones Laberinto.

Baquero Escudero A. L (1999), "La técnica epistolar en la novela sentimental de la Edad Media", *Estudios Románicos* 11, pp. 7-16.

Baranda Leturio C. (2004), *La Celestina y el mundo como conflicto*, Universidad de Salamanca.
Baranda Leturio N. (2001), *La prosa y el teatro medievales*, Madrid, UNED.
Barra Jover M. (1990), "El *Libro de Buen Amor* como cancionero", *Revista de Literatura Medieval* 2, pp. 159-164.
Baschet J. (2009), *La civilización feudal. Europa del año mil a la colonización de América*, México, Fondo de Cultura Económica.
Bastons i Vivanco C. (2012), "Mirada comparatista al didactismo de la literatura medieval hispánica", en *Literatures ibèriques medievals comparades / Literaturas ibéricas medievales comparadas*, Alicante, Universitat d'Alacant – SEL, pp. 93-102.
Basualdo Miranda H. R. (2011), "Memoria e imaginario en la configuración de modelos femeninos virtuosos en el siglo XV en Castilla", en *Cuestiones de Historia Medieval*, eds. G. Rodríguez, S. Arroñada, C. Bahr y M. Zapatero, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina,vol. II, pp. 351-372.
Bataillon M. (1961), *"La Celestina" selon Fernando de Rojas,* París, Didier.
Bautista F (2007), "Como a señor natural': interpretaciones políticas del *Cantar de Mio Cid*", *Olivar* 10, pp. 173-184.
Bautista F. (2008), "Sobre la historia literaria castellana del siglo XIV", en *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el Tercer Milenio*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 205-214.
Bautista F. (2008b), "Poética, archivo y heterogeneidad en la historiografía castellana medieval", en *Poétique de la Chronique. L'écriture des textes historiographiques au Moyen Age (Péninsule Ibérique et France)*, Toulouse, CNRS - Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 215-228.
Bautista F. (2008c), "Realidad social e ideología en *La Celestina*", *Celestinesca* 32, pp. 37-49.
Bautista F. (2015), "Historiografía y poder al final de la Edad Media: en torno al oficio de cronista", *Studia Historica. Historia Medieval* 33, pp. 97-117.
Bayo J. C. (2005), "La versificación del Arcipreste, toda problemas ", en *El Libro de buen amor de Juan Ruiz Archiprêtre de Hita,* Paris, Ellipses, pp. 191-216.
Beceiro Pita I. (1991), "Educación y cultura en la nobleza (siglos XIII-XV)", *Anuario de Estudios Medievales* 21, pp. 775-806.
Beceiro Pita I. (2007), *Libros, lectores y bibliotecas en la España medieval,* Murcia, Nausícaä Edición.
Beceiro Pita I. (2016), "La formación del caballero y la dama a través de los tratados didácticos peninsulares", en *La formació de la personalitat a l'edat mitjana*, Lleida, Pagès Editors, pp. 169-190.
Beceiro Pita I. y R. Córdoba de la Llave (1990), *Parentesco, Poder y Mentalidad. La Nobleza Castellana (siglos XII-XV),* Madrid, CSIC.
Becerra Mayor D. (2006), "El impacto burgués y la ambigüedad de los linajes de Melibea y Calisto", *Verba Hispanica* 14, pp. 21-37.
Beceiro Pita I n(2016), "Poder regio y mecenazgo en el Occidente peninsular: las reinas e infantas de las dinastías Trastamara y Avís", *Anuario de Estudios Medievales* 46, pp. 329-360.
Belloso Martín N. (1989), *Política y humanismo en el siglo XV: el maestro Alonso de Madrigal, el Tostado*, Universidad de Salamanca.
Belnaldo de Quirós Mateo J. A. (2014), "Fernando de Rojas y la calidad literaria del Planto de Pleberio", *Etiópicas* 10, pp. 128-150.

Beltrán L. (1977), *Razones de buen amor. Oposiciones y convergencias en el libro del Arcipreste de Hita,* Valencia-Madrid, Fundación Juan March-Castalia.

Beltrán V. (1984), *O cervo do monte à augua volvia. Del simbolismo naturalista en la cantiga de amigo*, El Ferrol.

Beltrán V. (1985), "La *Cantiga* de Alfonso XI y la ruptura poética del siglo XIV", *El Crotalón* 2, pp. 259-273.

Beltrán V. (1989), *La canción de amor en el otoño de la Edad Media,* Barcelona, PPU.

Beltrán V. (1990), *El estilo de la lírica cortés. Para una metodología del análisis literario*, Barcelona, PPU.

Beltrán V. (1991), "Tipos y temas trovadorescos. VII. *Leonoreta / fin roseta*, la corte poética de Alfonso XI y el origen del *Amadís*", *Cultura Neolatina* 51, pp. 47-64.

Beltrán V. (1995), *A cantiga de amor*, Vigo, Edicións Xerais.

Beltrán V. (2000), "La Reina, los poetas y el limosnero. La corte literaria de Isabel la Católica", en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura medieval,* Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria- Año Jubilar Lebaniego-AHLM, I, pp. 353-364.

Beltrán V. (2001), "*La poesía es un arma cargada de futuro:* polémica y propaganda política en el *Cancionero de Baena",* en *Juan Alfonso de Baena y su cancionero,* Ayuntamiento de Baena, pp. 15-52.

Beltrán V. (2002), "Poesía y trabajo intelectual: la compilación de los cancioneros medievales", en *Diccionario filológico de literatura medieval española*, Madrid, Castalia, pp. 1043-1062.

Beltrán V. (2003), "*La muerte* y los vivos: Francisco De Ávila y el canon poético de 1500", en *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval,* México, Universidad Nacional Autónoma de México - Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 75-104.

Beltrán V. (2003b), "Los usuarios de los cancioneros", *Insula* 675, pp. 19-20.

Beltrán V. (2005), *La corte de Babel. Lenguas poéticas y política en la España del siglo XIII*, Madrid, Gredos.

Beltrán V. (2006), "Atribución-anonimato y estructura de los cancioneros", en *Hispanismo: discursos culturales, identidad y memoria*, Universidad Nacional de Tucumán, pp. 15-33.

Beltrán V. (2016), *El romancero. De la oralidad al canon*, Kassel, Reichenberger.

Bénichou P. (1968), *Creación poética en el romancero tradicional,* Madrid, Gredos.

Bermejo Cabrero J.L. (1974-1975), "La formación jurídica del Arcipreste de Talavera", *Revista de Filología Española* 57, pp. 111-125

Beysterveldt A. van (1982), *Amadís-Esplandián-Calisto. Historia de un linaje adulterado*, Madrid, Porrúa.

Biglieri A. (1989)*, Hacia una poética del relato didáctico. Ocho estudios sobre "El Conde Lucanor",* Chapel Hill, University of North Carolina.

Bizzarri H. O. (1986), "Sobre la autoría del *Vergel de la consolaçión*. Teorías existentes y su interpretación", *Revista Española de Teología* 46, pp. 215-224.

Bizzarri H. (1995), "Las colecciones sapienciales castellanas en el proceso de reafirmación del poder monárquico (siglos XIII y XIV), *Cahiers de Linguistique et Civilitation Hispanique Médiévale* 20, pp. 35-73.

Bizzarri H. (1997), "La estructura de *Castigos e documentos* del rey don Sancho IV. Apuntes para la historia de la formación de la ciencia política en la Castilla del siglo XIII", *Incipit* 17, pp. 83-138

Bizarri H. (2001), "Anatomía de la expresión proverbial", en *Estudios sobre la variación textual. Prosa castellana de los siglos XIII al XVI*, Buenos Aires, Secrit, pp. 25-50.

Bizzarri H. (2001b), "Reflexiones sobre la empresa cultural del rey Don Sancho IV de Castilla", *Anuario de Estudios Medievales* 31, pp. 429-452.

Bizzarri H. (2004), *Castigos del rey don Sancho IV: una reinterpretación*, London, Queen Mary and Westfield College. University of London.

Bizzarri H. (2006), "La metamorfosis sapiencial", *Cahiers d'Études Hispaniques Médiévales* 29, pp. 45-61.

Bizzarri H. (2006b), "La palabra del predicador: entre liturgia y dramatización", *Medievalia. An Interdisciplinar Journal of Medieval Studies Worldwide* 27, pp. 65-92.

Blanco E. (1996), "La enseñanza en la época de Sancho IV: escritos pedagógicos", en *La literatura en la época de Sancho IV*, Universidad de Alcalá de Henares, pp. 313-322.

Blay Manzanera V. (1993), "La sociedad cortesana como texto en la ficción sentimental", en *Literatura medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval,* Lisboa, ed. Cosmos,IV, pp. 335-344.

Blay Manzanera V. (1996), *El libro llamado "Triste deleytación" en el marco genérico de la ficción sentimental española: Estudio y edición*, Universidad de Valencia.

Blecua A. (1982), *La transmisión textual de "El conde Lucanor*", Barcelona, Universidad Autónoma.

Blecua A. (1983), "La Égloga de Francisco de Madrid en un nuevo manuscrito del siglo XVI", en *Serta Philologica Fernando Lázaro Carreter,* Madrid, Cátedra, II, pp. 39-66.

Blecua A. (1988), "Sobre la autoría del *Auto de la Pasión*", en *Homenaje a Eugenio Asensio,* Madrid, Gredos, pp. 79-112.

Blecua A. (2001), "La transmisión textual del *Cancionero de Baena*", *Juan Alfonso de Baena y su cancionero*, pp. 53-84.

Bognolo A. (1993), "Sobre el público de los libros de caballerías", en *Literatura medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval,* Lisboa, ed. Cosmos, II, pp. 125-129.

Boix Jovaní A (2007), "Rodrigo Díaz, de señor de la guerra a señor de Valencia", *Olivar* 10, pp. 185-192.

Boix Jovaní A. (2012), *El Cantar de Mio Cid. Adscripción genérica y estructura tripartita*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

Bollo-Panadero M. D. (2007), "Traducción y Tradición: la Escuela de Traductores de Toledo y la política de unificación cultural de Alfonso X, el Sabio", en *Vertere. Monográficos de la Revista Hermeneus= Traducción y Humanismo: panorama de un desarrollo cultural*, Diputación Provincial de Soria, pp. 25-34.

Botta P. (1994), "La magia en *La Celestina*", *Dicenda* 12, pp. 37-67.

Botta P. (1996), "El bilingüismo en la poesía cancioneril (*Cancionero de Baena, Cancioneiro de Resende*)", *Bulletin of Hispanic Studies* 73, pp. 351-359.

Botta P (2001), "Marcas cultas en la canción tradicional", en *Lyra minima oral*, Universidad de Alcalá de Henares, pp. 125-138.

Brandenberger T. (2012), *La muerte de la ficción sentimental. Transformaciones de un género iberorrománico,* Madrid, Verbum.

Breva Iscla M. (2014), *Ovidio y sus heroínas. De la Antigüedad al Medievo castellano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
Brioschi, F. y C. di Girolamo (1988), *Introducción al estudio de la literatura,* Barcelona, Ariel.
Brisville-Fertin O. (2016), "¿Aljamía o aljamiado?", *Atalaya. Revue d'Études Médiévales Romanes*, 16.
Bueno J. L. (1983), *La sotana de Juan Ruiz: elementos eclesiásticos en el «Libro de buen amor»,* York, South Carolina, Spanish Literature Publications Company.
Bühler J. (2005), *La cultura en la Edad Media*, Barcelona, Círculo latino.
Burckhardt T. (1999), *La civilización hispano-árabe*, Madrid, Alianza.
Bustos Táuler A. (2009), *La poesía de Juan del Encina: el Cancionero de 1496*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
Bustos Táuler A. (2014), "Del cancionero cuatrocentista al teatro impreso: las *Farsas y églogas* de Lucas Fernández (1514) ante la tradición de los cancioneros de autor", *Bulletin of Hispanic Studies* 91, pp. 789- 800.
Butiñá Jiménez J. (2015), "Presencia y ausencia del Humanismo en la Península Ibérica", *Revista de Filología Románica* 9, pp. 93-102.

C

Cacho Blecua J. M. (1979), *Amadís: heorísmo mítico cortesano*, Madrid, Cupsa.
Cacho Blecua J. M. (1986), "Género y composición de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo", en *Homenaje a José María Lacarra,* Pamplona, Gobierno de Navarra, pp. 49-66.
Cacho Blecua J.M. (1986b), "El entrelazamiento en el *Amadís* y en las *Sergas de Esplandián*", en *Studia in honorem prof. Martín de Riquer*, Barcelona, Universitat-Quaderns Cremà, I, pp. 235-271.
Cacho Blecua J.M.(1991), "Introducción a la obra literaria de Juan Fernández de Heredia", en *I Curso sobre lengua y literatura en Aragón (Edad Media)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 171195.
Cacho Blecua J. M. (1995), "La *Representación de los Reyes Magos*: texto literario y espectáculo religioso", en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Granada, I, págs. 445-461.
Cacho Blecua J. M. (1997), *El gran maestre Juan Fernández de Heredia*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada.
Cacho Blecua J. M (1998), "Del *exemplum* a la *estoria* ficticia: la primera lección del Zifar", en *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, Universidad de Granada, pp. 209-236.
Cacho Blecua J. M. (2005), "La aventura creadora de Garci Rodríguez de Montalvo: del Amadís de Gaula a las Sergas de Esplandián", en *Textos medievales. Recursos, pensamiento e influencia. Trabajos de las IX Jornadas Medievales*, México, El Colegio de México - Universidad Autónoma de México - Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 15-50.
Calvo Revilla A. (2005), "Evolución de los estudios gramaticales desde la Antigüedad a la Edad Media: relaciones con la retórica", *Helmántica* 170, pp. 345-369.
Camillio O. di (1996), "Las teorías de la nobleza en el pensamiento ético de Mosén Diego de Valera", en *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 223-238.

Cancioneros en Baena. (2003) *Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena. In memoriam Manuel Alvar*, Ayuntamiento de Baena.

Canet J. L. (1991), "La evolución de la comedia urbana hasta el *Index prohibiorum* de 1559", *Criticón* 51, pp. 21-42.

Canet J. L (1992), "El proceso de enamoramiento como elemento estructurante de la ficción sentimental", en *Historias y ficciones,* Universidad de Valencia, 1992, pp. 227-239.

Canet J. L. (2002), "El sermón en el *Arcipreste de Talavera* como fuente de recursos dramáticos", en *La mort com a personatge, l'assumpció com a tema. Actes del VI Seminari de Teatre i Música medievals*, Elx, Ajuntament d'Elx. Institut Municipal de Cultura, pp. 95-106.

Canet J. L. (2004), "Literatura ovidiana (*Ars Amandi y Reprobatio amoris*) en la educación medieval", *Lemir* 8.

Canet J. L. (2007), "Celestina: 'sic et non'. ¿Libro escolar universitario?", *Celestinesca* 31, pp. 23-58.

Canet J. (2008), "Género y dramaturgia en la *Celestina*", *Theatralia* 10, pp. 27-42.

Cándano Fierro G. (2015), ("Sabiduría y ejemplaridad en las colecciones de *exempla* (siglos XII-XIII)",en *Narrativa ejemplar y breve medieval*, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 119-129.

Cándano Fierro G. (2016), "Los gobernantes a la luz de *El conde Lucanor*", en *Tempus Fugit. Décimo aniversario de Destiempos*, México, Destiempos, pp. 196-208.

Cano Aguilar R. (2008-2009), "Alfonso X y la historia del español: imagen histórica", *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes* 6, pp. 173-193.

Cantera Burgos F. (1952), *Álvar García de Santa María y su familia de conversos. Historia de la judería de Burgos y sus conversos más egregios*, Madrid, Instituto Arias Montano, 1952.

Cantera Burgos F. (1970), *El poeta Ruy Sánchez Cota (Rodrigo Cota) y su familia de judíos conversos*, Madrid, Universidad Complutense.

Canzonieri iberici (2001), Noia-Padova, Toxosoutos- Università di padova- Universidad de La Coruña.

Cañas Murillo J. (1990), *La poesía medieval: de las jarchas al Renacimiento*, Madrid, Anaya.

Cañas Murillo J (1990b), "El Mester de Clerecía", *Historia de la Literatura Española I. Desde sus orígenes al siglo XVII.* Madrid, Cátedra, pp. 141-162.

Cañas Murillo J. (1993), "Algunas observaciones sobre el didactismo en el *Libro de Buen Amor*. (Notas tras una lectura atenta)", *Anuario de Estudios Filológicos* 16, pp. 41-52.

Cañas Murillo J. (1995), "Didactismo y composición en el *Libro de Alexandre*", *Anuario de Estudios Filológicos* 18, pp. 45-64.

Carabias Orgaz M. (2014), "Vestigios poéticos y pervivencia del teatro litúrgico en el siglo XVI", *Revista de Literatura* 152, pp. 467-478.

Cardona-Castro Á. (1989), "La música en la corte de los Reyes Católicos: estudio poético-musical del villancico", en *Literatura hispánica. Reyes Católicos y descubrimiento*, Barcelona, PPU, pp. 99-107.

Carrasco Manchado A. I. (2011), "Nuevas herramientas para la historia de la Edad Media hispánica: los corpus textuales informatizados", *En la España Medieval* 34, pp. 343-372.

Carrillo E. (2000), "Amor cortés y contexto social en la poesía de cancionero", en *Proceedings of the Ninth Colloquium*, London, Department of Hispanic Studies, Queen mary and Westfield College, pp. 165-174.

Carta C. (2015), "Sabiduría occidental-sabiduría oriental: Sorpresas terminológicas", en *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 429-437.

Casado Quintanilla B. (1995), "Poder y escritura en la Edad Media", *Espacio, Tiempo y Forma* 8, pp. 143168.

Casas Rigall J.(1995), *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de Cancionero*, Santiago de Compostela, Universidade.

Casas Rigall J. (2016), *Juan de Mena y el Laberinto comentado: tempranas glosas manuscritas (c. 1444-1479)*, Universidad de Salamanca.

Caso González J. (1978), "*Mester de juglaría/mester de clerecía*: ¿dos mesteres o dos formas de hacer literatura?", *Berceo* 94-95, pp. 255-263.

Castaño A. (2015), "Cuentística y literatura sapiencial en la Edad Media. Predicación religiosa: el sermón", en *Narrativa ejemplar y breve medieval,* Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 141-155.

Castillo Vegas J. L. (2004), "Aristotelismo político en la Universidad de Salamanca del siglo XV: Alfonso de Madrigal y Fernando de Roa", *La Corónica* 33, pp. 39-52.

Castro A. (1984), *España en su historia,* Barcelona, Crítica.

Castro Caridad E. (1996), *Introducción al teatro latino medieval. Textos y público*, Universidad de Santiago de Compostela.

Castro Caridad E. (2008), "La Biblia y el universo dramático medieval", en *La Biblia en la Literatura Española. I. Edad Media,* Madrid, Trotta - Fundación San Millán de la Cogolla, I/1, pp. 191-220.

Castro Caridad E. y P. Lorenzo Gradín (1993), "De lo espectacular a lo teatral: consideraciones sobre el teatro medieval castellano", en *Literatura medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval,* Lisboa, ed. Cosmos II, pp. 361-373.

Castro Rodríguez Mª L. (2014), "Estructura dramática del teatro devoto de Juan del Enzina", *Medievalia* 46, pp. 25-33.

Catalán D. (1953), *Poema de Alfonso XI. Fuentes, dialecto, estilo*, Madrid, Gredos.

Catalán D.(1962), *De Alfonso X al conde de Barcelos*, Madrid, Gredos.

Catalán D. (1969), *Siete siglos de Romancero (Historia y poesía),* Madrid, Gredos.

Catalán D. (1979), "Análisis semiótico de estructuras abiertas: El modelo *Romancero*", en *Romancero hoy. II Coloquio Internacional: Poética*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal- University of California, pp. 231-249.

Catalán D. (1983), *Romancero Pan-Hispánico. Catálogo General Descriptivo*, Madrid, Seminario Menéndez Pîdal-Gredos.

Catalán D. (1983b), "El romancero medieval", en *El comentario de textos, 4. La poesía medieval*, Madrid, Castalia, pp. 451-489.

Catalán D. (1992), *La Estoria de España de Alfonso X: creación y evolución*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal- Universidad Autónoma.

Catalán D. (1997), *De la silva textual al taller historiográfico alfonsí. Códices, crónicas y cuadernos de trabajo*, Madrid, Fundación R. Menéndez Pidal-Universidad Autónoma.

Catalán D. (1997-1998), *Arte poética del romancero oral, 1. Los textos abiertos de creación colectiva, 2. Memoria, invención, artificio* Madrid, Siglo XXI de España Editores- Fundación Menéndez Pidal, 1997-1998.

Catalán D. (2001), *La épica española: nueva documentación y nueva evaluación*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2001
Catalán, D. y S. Petersen (1970), "*Aunque omne non goste la pera del peral...* (sobre la sentencia de Juan Ruiz y la de su *buen amor)", Hispanic Review* 38:5, pp. 56-96.
Catálogo general del Romancero Pan-hispánico (1982-1984), dir. Diego Catalán, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 3 vols.
Cátedra P. (1983), "Enrique de Villena y algunos humanistas", en *Nebrija y la introducción del renacimiento en España*, Universidad de Salamanca, pp. 187-203.
Cátedra P. (1989), *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Universidad de Salamanca.
Cátedra P. (1990), *Los sermones atribuidos a Pedro Marín (van añadidas algunas noticias sobre la predicación castellana de San Vivente Ferrer)*, Universidad de Salamanca.
Cátedra P. (1992), "Teatro fuera del teatro: tres géneros cortesanos", en *Teatro y espectáculo en la Edad Media. Actas Festival d'Elx, 1990*, Elx, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert»-Diputación Provincial de Alicante, pp. 31-46.
Cátedra P. (1993), "Prospección sobre el género consolatorio en el siglo XV", en *Letters and Society in Fifteenth-Century Spaon*, Llangrannog, Dolphin, pp. 1-16.
Cátedra P. (1994), *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412). Estudio bibliográfico, literario y edición de los textos inéditos*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
Cátedra P. (1997), "Modos de consolar por carta", en *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de literatura medieval,* Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, I, pp. 469-487.
Cátedra P. (2000), "Liturgia, poesía y la renovación del teatro medieval", en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid, Castalia, I, pp. 3-28
Cátedra P. (2002), *Los sermones en romance de la Real Colegiata de san Isidoro de León*, Salamanca, SEMYR.
Cátedra P. (2005), "La renovación del teatro religioso castellano a fines de la Edad Media", en *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco MNárquez Villanueva*, Universidad de Sevilla, pp. 203-225.
Cátedra P. (2005b), *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*, Madrid, Gredos.
Cátedra P. y D. C. Carr (1982-1983), "Datos para la biografía de Enrique de Villena", *La corónica* 11, pp. 293-299.
Cavallero C. (2011), *Los demonios interiores de España. El obispo Lope de Barrientos en los albores de la demonología moderna: Castilla, siglo XV*, Buenos Aires, Prometeo.
Celestina: recepción y herencia de un mito literario, (2001), Cáceres, Universidad de Extremadura.
Cepedello Moreno Mª Paz (2003-2004), "El *exemplum*: marco narrativo y componentes pragmáticos", *Litterae. Cuadernos sobre Cultura Escrita* 3-4, pp. 207-224.
Chas Aguión A. (2002), *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
Chasca E. de (1972), *El arte juglaresco en el "Cantar de Mio Cid",* Madrid, Gredos.
Chicote G. B. (2000), "La capacidad narrativa del romancero y su influencia en otros géneros discursivos", en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid, Castalia, I, pp. 88-95.

Cirlot V. (1987), *La novela artúrica: Orígenes de la ficción en la cultura europea*, Barcelona, Montesinos.

Clegg, Justin (2006), *La Iglesia Medieval en los Manuscritos*, London – Madrid, British Library - AyN Ediciones.

Conde López J. C. (1997), "El manuscrito II-1520 de la Biblioteca de Palacio y la *Celestina*: balance y estado de la cuestión", en *Cinco siglos de "Celestina": aportaciones interpretativas*, Universidad de Valencia, pp. 161-185.

Conde López J. C. (2010), "'De cantares un librete': de nuevo sobre el *Libro de buen amor* como cancionero", en *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*, San Millán de la Cogolla, Cilengua – SEMYR, pp. 99-116.

Conde Solares C. (2009), *El 'Cancionero de Herberay' y la corte literaria del Reino de Navarra,* Newcastle upon Tyne, Arts and Social Sciences Academic Press.

Corfis I. A. (1989), "La *Celestina comentada* y el código jurídico de Fernando de Rojas", en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool, Univ. Press, pp. 19-24.

Coromines J. (2008), *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Círculo de Lectores, 3ª ed.

Cortés Timoner Mª del M. (2004),*Teresa de Cartagena, primera escritora mística en lengua castellana,* Universidad de Málaga.

Cortés Timoner Mª del M. (2015), *Las primeras escritoras en lengua castellana*, Universidad de Barcelona.

Cortijo Ocaña A. (2000), "La *Confessio amantis* portuguesa en el debate del origen del sentimentalismo ibérico: un posible contexto de recepción", en *Actas del VIII Congreso Internacional de la asociación Hispánica de Literatura medieval*, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria- Año Jubilar Lebaniego- AHLM*,* I, pp. 583-601.

Cortijo Ocaña A. (2001), *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI. Género literario y contexto social*, Londres, Támesis.

Cortijo Ocaña A. (2003), "La problemática sentimental y la crisis del amor cortés", en *Literatura y conocimiento medieval. Actas de las VIII Jornadas Medievales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México - Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 79-93.

Cortijo Ocaña A. (2004), "Notas sobre El Tostado *de amore*", *La corónica* 33, pp. 67-84.

Cortijo Ocaña A. (2016), "La retórica en la Edad Media y el Renacimiento: de la teoría a la práctica", en *Retórica aplicada a la literatura medieval y de los siglos XVI y XVII*, ed. L. von der Walde Moheno, México, Destiempos, pp. 323-370.

Coy J. L. (1985), *El "Rimado de Palacio": tradición manuscrita y texto original*, Madrid, Paraninfo.

Craddock J. R. (2008), *Palabra de rey: selección de estudios sobre legislación alfonsina*, Salamanca, SEMYR.

Crespo J. B (2000), "La *Estoria de España* y las crónicas generales", en *Alfonso X el sabio y las Crónicas de España,* Valladolid, Universidad de Valladolid-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, pp. 107-132.

Crosas López F. (1995), *La materia clásica en la poesía de Cancionero,* Kassel, Reichenberger.

Crosas López F. (2010), *De enanos y gigantes. Tradición clásica en la cultura medieval hispánica*, Madrid, Universidad Carlos III – Dykinson.

Cuéllar Serrano Mª C. (2000), "Juan Fernández de Heredia, traductor y humanista avanzado", en *Las órdenes militares : realidad e imaginario*, Castellón, Universitat Jaume I, pp. 243-261.
Cuento y novela en España 1: Edad Media (1999), ed. Mª J. Lacarra, Barcelona, Crítica.
Cuesta Torre Mª L. (1997), "Adaptación, refundición e imitación: de la materia artúrica a los libros de caballerías", *Revista de Poética Medieval* 1, pp. 35-70.
Cultura y representación en la Edad Media (1994). *Actas del II Festival d'Elx de Teatre y Música Medieval*, Alicante, Generalitat Valenciana_Ajuntament d'Elx -Instituto de Cultura «Juan Gil Albert»,
Curtius E. R. (1976), *Literatura europea y Edad Media Latina,* Madrid, Fondo de Cultura Económica.
Curto Herrero F. C. (1976), *Estructura de los libros de caballerías en el siglo XVI*, Madrid, Fundación March.

D

D'Agostino A. (2006), "El personaje del cuento: el caso Lucanor", en *Los caminos del personaje en la narrativa medieval,* Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, pp. 251-273.
Dacosta A. (2011), "Memoria linajística, legitimación dinástica y justificación personal en el *Libro del linaje de los señores de Ayala* y sus continuaciones", en *Legitimação e Linhagem na Idade Média peninsular. Homenagem a D. Pedro, conde de Barcelos*, Porto, Estratégias Criativas, pp. 81-97.
Dagenais J. (1994), *The Ethics of Reading in Manuscript Culture: Glossing the 'Libro de buen amor'*, Princeton University Press.
Debax M. (1989), "Motivos tradicionales y organización narrativa en *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda y Cárcel de amor* de Diego de San Pedro", en *Literatura Hispánica Reyes Católicos y Descubrimiento*, Barcelona, PPU, pp. 279-284.
Delgado F. (1987), "Las profecías de las sibilas en el Ms. 80 de la catedral de Córdoba y los orígenes del teatro nacional", *Revista de Filología Española* 67, pp. 77-87.
Deyermond A. (1973), *Historia de la literatura española. 1. Edad Media,* Barcelona, Ariel.
Deyermond A. (1980), *Historia y crítica de la literatura española, I. La Edad Media*, Barcelona, Crítica.
Deyermond D. (1982), "Baena, Santillana, Resende, and the Silent Century of Portuguese Court Poetry", *Bulletin of Hispanic Studies* 59, pp. 198-210.
Deyermond A. (1987), *El "Cantar de Mio Cid" y la épica medieval española.* Barcelona, Sirmio.
Deyermond A. (1989), "El *Auto de los Reyes Magos* y el renacimiento del siglo XII", en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, I, págs. 187-194
Deyermond A. (1991), *Historia y crítica de la literatura española, 1/1 Edad Media: Primer Suplemento,*ed. Aland Deyermond, Barcelona, Crítica.
Deyermond A. D. (1993), *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*, México, UNAM.
Deyermond A. D. (1994), "Teatro, dramatismo, literatura: criterios y casos discutibles", en *Cultura y representación en la Edad Media. Actas del II Festival d'Elx de Teatre y Música Medieval*, Alicante, Generalitat Valenciana_Ajuntament d'Elx -Instituto de Cultura «Juan Gil Albert», 1994, pp. 39-56.

Deyermond A. (1995), *La literatura perdida de la Edad Media castellana. Catálogo y estudio. I. Épica y romances,* Salamanca, Universidad.

Deyermond A. D. (1997), "En la frontera de la ficción sentimental", en *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de literatura medieval,* Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, I, pp. 13-37.

Deyermond A. D. (1998), "Narrativas abiertas y narrativas cerradas en la poesía castellana", en *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, Universidad de Granada, pp. 21-53.

Deyermond A. (2000), "La estructura del *Cantar de Mio Cid*, comparada con la de otros poemas épicos medievales"*,* en *Actas del Congreso Internacional El Cid, poema e historia*, Ayuntamiento de Burgos, pp. 25-39.

Deyermond A. (2001), Deyermond, A., "Cuentística y política en Juan Manuel: El conde Lucanor", en *Studia Germán Orduna*, Universidad de Alcalá, pp. 107-116.

Deyermond A. (2004), "¿Es posible escribir la historia de la literatura medieval española*?, Bulletin Hispanique* 106, pp. 7-21.

Deyermond A. (2008), "Escocia, Macedonia, Castilla: cortes ficticias y corte auténtica en la ficción sentimental", en *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, Iberoamericana - Universidad de Navarra, pp. 45-58.

Díaz Esteban F. (1993), "Literatura hebrea y literatura castellana", *Espacio, Tiempo y Forma* 6, pp. 517-541.

Díaz-Mas P. (1993), "Un género casi perdido de las poesía castellana medieval: la clerecía rabínica", *Boletín de la Real Academia Española* 73, pp.329-346.

Díaz-Mas P. (2001), "Poesía medieval judía", en *Judíos en la literatura española*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 29-55.

Díaz-Mas P. (2004), "Los romances fronterizos y las fronteras del romancero", en *Ressons èpics en les literatures i el folklore hispànic. El eco de la épica en las literaturas y el folclore hispánico*, Barcelona, CSIC, pp. 53-96.

Díaz-Mas P (2006), *Los sefardíes. Historia, lengua y cultura*, Barcelona, Ríopiedras.

Díaz-Mas P. (2008), "El romancero caballeresco", en *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*, Madrid, Biblioteca Nacional de España - Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 244-249.

Dicamillo O. (2005), "Consideraciones sobre *La Celestina* y las instituciones dramatúrgicas del humanismo en lengua vulgar", en «La Celestina» 1499-1999. Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of La Celestina, New York, «La Celestina» 1499-1999. Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of La Celestina. New York, pp. 53-74.

Diccionario de la prosa castellana de Alfonso X El Sabio (2002), eds. Ll. Kasten y J. Nitti, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 3 vols.

Diccionario Filológico de Literatura Medieval Española. Textos y transmisión (2002), dirs. C. Alvar y J. M. Lucía Megías, Madrid, Castalia.

Díez Borque J. M (1970), *Aspectos de la oposición Caballero-pastor en el primer teatro castellano (Lucas Fernández, Juan del Enzina, Gil Vicente),* Burdeos, Institut d´Estudes Ibériques et Ibéroamericaines de l´Université de Bordeaux.

Díez Garretas Mª J. (1999), "Fiestas y juegos cortesanos en el reinado de los Reyes Católicos. Divisas, motes y momos", *Revista de Historia* 74, pp. 163-174.

Díez Garretas Mª J. (2004), "Divisas, motes y momos durante el reinado de los Reyes Católicos", en *Isabel la Católica. Los libros de la reina*, Burgos, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, pp. 29-46.

Diz M. A. (1984), *Patronio y Lucanor: La lectura inteligente "en el tiempo que es turbio",* Maryland, Scripta Humanistica.

Diz M. A. (2014), "Relato, fabulación, semiosis: la producción de significado en el *Conde Lucanor* (Exemplo I)", en *El conde Lucanor: estudios y edición*, Valencia, Parnaseo. Universitat de València, pp. 49-55.

Domínguez Caparrós J. (1993), *Orígenes del discurso crítico. Teorías antiguas y medievales sobre la interpretación*, Madrid, Gredos.

Don Juan Manuel y su producción literaria (2014), dir. Mª Jesús Larrea, Parnaseo. Universitat de València.

Dronke P. (1978), *La lírica en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral.

Dumanoir V. (2003), "Melodía y texto. El caso de los romances viejos", en *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 107-116.

Dumanoir V. (2012), "Los romances castellanos a partir del *Cancionero General* de Hernando del Castillo: la imprenta y la afirmación del género", en, *Estudios sobre el Cancionero General (Valencia, 1511): poesía, manuscrito e imprenta*, Universitat de València, vol. 1, pp. 223-245.

Dutton B. (1984), *La 'Vida de San Millán de la Cogolla' de Gonzalo de Berceo. Estudio y edición crítica.* Londres, Tamesis Book (2ª ed.).

Dutton B. (1988), "Los cancioneros del siglo XV: problemas de su estudio", *en Actas del Cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* Universidad de Salamanca, pp. 435-444.

Dutton B. (1990-1991), *Cancionero castellano del siglo XV*, (c.1360-1520) Salamanca, Universidad de Salamanca, 7 vols.

Dutton B. y S. Fleming (1982), *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo XV,* Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2 vols.

Dyer N. J. (1995), *El Mio Cid del taller alfonsí: versión en prosa en la Primera crónica general y en la Crónica de veinte reyes,* Newark, Delaware, Juan de Cuesta.

E

El conde Lucanor: Estudios y edición (2014), coord. Marta Hara, Valencia, Parnaseo. Universitat de València.

El "Libro de buen amor": texto y contextos (2008), ed. Guillermo Serés - Daniel Rico - Omar Sanz, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona.

El libro del caballero Zifar (2018): materias literarias de la narrativa de ficción, dir. Marta Hara, Universidad de Valencia. Digitalizada en:*Aul@Medieval*: http://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/AulaMedieval.php?valor=obras&lengua=es#monografias.

El mundo social y cultural de «La Celestina» (2003), eds. Ignacio Arellano y Jesús M. Usunáriz, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana – Vervuert.
El Romancero en la tradición oral moderna (1972), Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Universidad de Madrid.
El Romancero hoy (1979). *II Coloquio Internacional*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-University of California, 3 vols.
En lengua vulgar castellana traduzido (2015) *Ensayos sobre la actividad traductora durante la Edad Media*, coord.. Elisa Borsari, Logroño, Cilengua.
Escobar Fuentes S. (2015), "Alfonso de Madrigal «El Tostado»: una ojeada a sus ideas sobre la traducción", *Medievalia* 47, pp. 1-8.
Estévez Molinero A. (2007), "La corona de los prudentes letrados': canonizaciones en el siglo XV", *Bulletin Hispanique* 109, pp. 401-419.
Estudios sobre el Cancionero general (Valencia, 1511). (2012), *Poesía, manuscrito e imprenta,* eds. Marta Haro Cortés - Rafael Beltrán - José Luis Canet - Héctor H. Gassó, Publicacions de la Universitat de València, 2 vols.
Estudios sobre la Celestina (2001), ed. S. López-Ríos, Madrid, Istmo.
Estudios sobre la traducción en la Edad Media (2009), eds. María Silvia Delpy - Leonardo Funes - Carina Zubillaga, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
Estudios sobre teatro medieval (2008), ed. de Josep Lluís Sirera, Universitat de València.

F

Faulhaber C. B. (1973), "Retóricas clásicas y medievales en bibliotecas castellanas ", *Abaco*, 4, pp. 151-300.
Faulhaber C. B. (1977), "Las retóricas hispanolatinas médievales (siglos XIII-XV)", *Repertorio de Historia de las Ciencias Eclesiásticas en España* 6 (1977), pp. 11-65
Fernández Gallardo L. (2002), *Alonso de Cartagena (1385-1456). Una biografía política en la Castilla del siglo XV*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
Fernández Gallardo L. (2004), "De Lucas de Tuy a Alfonso el Sabio: idea de la historia y proyecto historiográfico", *Revista de Poética Medieval* 12, pp. 53-119.
Fernández Gallardo L. (2006), "La biografía como memoria estamental. Identidades y conflictos", en *La monarquía como conflicto en la Corona castellano-leonesa (c. 1230-1504)*, Madrid, Sílex, pp. 423-488.
Fernández Gallardo L. (2008), "Alonso de Cartagena y el Humanismo", *La Corónica* 37, pp. 175-215.
Fernández Gallardo L. (2010), "Sobre los orígenes de la crónica real castellana", en *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid - Universidad de Valladolid, I, pp. 761-774.
Fernández Gallardo L. (2012), *La obra literaria de Alonso de Cartagena (1385-1456),* Saarbrücken, Editorial Academia Española.
Fernández Jiménez J., "La trayectoria literaria de Diego de San Pedro", *Cuadernos Hispanoamericanos* 387 (1982), pp. 647-657.
Fernández López S. (2003), *Lectura y prohibición de la Biblia en lengua vulgar. Defensores y detractores*, Universidad de León.

Fernández Rodríguez-Escalona, G. y C. del Brío Carretero (2003), "Sobre la métrica del *Cantar de Mio Cid*. Deslindes previos", *Lemir* 7.

Fernández Vallina E. (1988), "Introducción al Tostado. De su vida y de su obra", *Cuadernos Salmantinos de Filosofía* 15, pp. 153-177.

Fernández-Ordoñez I. (1992), *Las "Estorias" de Alfonso el Sabio*, Madrid, Itsmo.

Fernández-Ordóñez I. (1993-1994), "La historiografía alfonsí y post-alfonsí", *Cahiers de Linguistique et Civilitation Hispanique Médiévale* 18-19, pp. 99-132.

Fernández-Ordóñez I. (1999), "El taller historiográfico alfonsí. La *Estoria de España* y la *General estoria* en el marco de las obras promovidas por Alfonso el Sabio", en *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las «Cantigas de Santa María»*, Universidad Complutense de Madrid, pp. 105-126.

Fernández-Ordóñez I. (2000), "El taller de las *Estorias*", en *Alfonso X el Sabio y las Crónicas de España*, Valladolid, Universidad de Valladolid. Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, pp. 61-82.

Fernández-Ordóñez I. (2000b), "Variación en el modelo historiográfico alfonsí en el siglo XIII. Las versiones de la *Estoria de España"*, en *La historia alfonsí: el modelo y sus destinos (siglos XIII-XV),* Madrid, Publications de la Casa de Velázquez, pp. 41-74.

Ferrario de Orduna L. (1990), "El paradigma del *Amadís de Gaula*", en *Studia Hispanica Medievalia*, Buenos Aires, Universidad Católica, pp. 77-88.

Ferreras J. (2013), "Discurso y contradicción existencial en la *Cárcel de amor* de San Pedro", en *Uno de los buenos del reino. Homenaje al Prof. Fernando D. Carmona*, San Millán de la Cogolla, CILENGUA, pp. 209-227.

Ferro J. N. (1991), "La elaboración de la doctrina política en el discurso cronístico del Canciller Ayala", *Incipit* 11, pp. 23-106.

Filgueira Valverde J. (1977), *Sobre lírica medieval gallega y sus perduraciones*, Valencia, Bello.

Flores Arroyuelo F. J (1999), "Teatro en el palacio medieval", en *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, II, pp. 155-165.

Flores Arroyuelo F. J. (2012), "Del carnaval y del teatro", en *Estudios de literatura medieval. 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Murcia, pp. 415-426.

Flores del Manzano F. (1999), "Situación actual del Romancero de Extremadura", *Revista de estudios extremeños*, 55, pp.739-756.

Flory D. A. (1995), *El conde Lucanor: don Juan Manuel en su contexto histórico*, Madrid, Ed. Pliegos.

Folgelquist J. D. (1982), *El Amadís y el género de la historia fingida*, Madrid, Porrúa.

Foz C. (2000), *El traductor, la Iglesia y el rey. La traducción en España en los siglos XII y XIII*, Barcelona, Gedisa.

Fradejas Lebrero J. (2006), "Fernando de Pulgar: vida y obra", en *Isabel la Católica y Madrid. Ciclo de conferencias*, Madrid, CSIC. Instituto de Estudios Madrileños, pp. 109-143.

Fradejas Rueda J.M. (1991), *Introducción a la edición de textos medievales castellanos*, Madrid, UNED.

Franchini E. (1993), *El manuscrito, la lengua y el ser literario de la 'Razón de amor'*, Madrid, CSIC.

Franchini E. (1997), "El IV Concilio de Letrán, la apócope extrema y la fecha de composición del *Libro de Alexandre*", *La Corónica* 25:2, pp. 31-74.

Franchini E. (2001), *Los debates literarios en la Edad Media*, Madrid, Laberinto.
Franco Silva A. (2013), *Los discursos políticos de la nobleza castellana en el siglo XV,* Universidad de Cadiz.
Frenk M. (1991), "Los espacios de la voz", en *Amor y cultura en la Edad Media*, México, Universidad Autónoma Nacional - Instituto de Investigaciones Filológicas, pp. 9-17.
Frenk M. (1994), "Lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media española", en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca, Universidad, vol. 1, pp. 41-60.
Frenk M. (2001), "El romancero y la antigua lírica popular", en *La eterna agonía del Romancero. Homenaje a Paul Bénichou*, Sevilla, Fundación Machado, pp. 39-53.
Funes L. (1997), *El modelo historiográfico alfonsí: una caracterización*, Londres, Department of Hispanic Studies- Queen Mary and Westfield College.
Funes L. (1999), "El surgimiento de la prosa narrativa en Castilla: un enfoque histórico-cultural", en *Studia Hispanica Medievalia IV*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, pp. 162-171.
Funes L. (1999b), "Historia, ficción, relato: invención del pasado en el discurso histórico de mediados del siglo XIV", en *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Meieval,* Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, II, pp. 175-186.
Funes L. (2000), "Dos versiones antagónicas de la historia y de la ley: una visión de la historiografía castellana de Alfonso X al Canciller Ayala", en *Teoría y práctica de la historiografía*, Birmingham, University of Birmingham Press, pp. 8-31.
Funes L. (2000b), "Don Juan Manuel y la herencia alfonsí", en *Actas del VIII Congreso Internacional de la asociación Hispánica de Literatura medieval,* Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria- Año Jubilar Lebaniego- AHLM, pp. 781-788.
Funes L. (2001), "Las palabras maestradas de don Ihoan: peculiaridad del didactismo de don Juan Manuel", en *Studia in honorem Germán Orduna*, Universidad de Alcalá, pp. 314-329.
Funes L. (2003), "De Alfonso el Sabio al Canciller Ayala: variaciones del relato histórico (Conclusiones del seminario dictado en la Universidad de Buenos Aires, agosto-noviembre de 2002)", *Memorabilia. Boletín de Literatura Sapiencial* 7.
Funes L. (2007b), "Excentricidad y descentramiento en la figura autoral de don Juan Manuel", *eHumanista. Journal of Iberian Studies* 9, pp. 1-19.
Funes L. (2007), "Halcones letrados y lectores ballesteros: sobre la clerecía de don Juan Manuel", en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana – Vervuert, vol. 2 CD, pp. 34-39.
Funes L. (2008), "Elementos para una poética del relato histórico", en *Poétique de la Chronique. L'écriture des textes historiographiques au Moyen Age (Péninsule Ibérique et France)*, Toulouse, CNRS - Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 241-273.
Funes L. (2010), "Las *Mocedades de Rodrigo* en la red de tradiciones discursivas de la épica tardía", en *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Valladolid, pp. 845-458.
Funes L. (2010b), "Del amor en metro y en prosa: lírica amorosa y ficción sentimental en tiempos de los Reyes Católicos", *Letras = Studia Hispanica Medievalia VIII* 61-62, pp. 161-166.
Funes L. (2012), "Del amor en metro y en prosa. II: composiciones líricas en los relatos de ficción sentimental", en *Estudios sobre el Cancionero General (Valencia, 1511): poesía, manuscrito e imprenta*, Universidad de Valencia, pp. 575-588.

Funes L. (2014), "Letras castellanas en tiempos de Fernando IV: esbozo de una historia literaria", en *El texto infinito. Tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*, Salamanca, SEMYR, pp. 529-542.

G

Gagliardi D. (2007), "*La Celestina* en el Índice: argumentos de una censura", *Celestinesca* 31, pp. 59-84.

Galán Font E. (1986), *Claves para la lectura de "La Celestina" de Fernando de Rojas*, Madrid, Daimon.

Galmés de Fuentes Á. (1994), *Las jarchas mozárabes. Forma y significado*, Barcelona, Crítica.

Garci Gómez M. (1993), *Dos autores en el «Cantar de mio Cid». Aplicacion de la informática*, Cáceres, Universidad de Extremadura.

Garci Gómez M. (1994), *Calisto, soñador y altanero*, Kassel, Reichenberger.

Garcia M. (1983), *Obra y personalidad del Canciller Ayala*, Madrid, Alhambra.

Garcia M. (1992), "La crónica castellana en el siglo XV", en *Actas del II Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval,*, Universidad Alcalá de Henares, pp. 53-70.

Garcia M. (1996), "Las traducciones del Canciller Ayala", en *Medieval and renaissance Studies in Honour of Robert Brian Tate,* Oxford, Dolphin, pp. 13-25.

García, M. (2000), *El historiador en su taller en Castilla a principios del siglo XV*, París, Atalaya.

Garcia M. (2000b), "El modelo alfonsí en las crónicas del Canciller Ayala", en *La historia alfonsí: el modelo y sus destinos (siglos XIII-XV)*, Madrid, Publications de la Casa de Velázquez, pp. 125-140

Garcia M. (2001), "La redacción final del *Libro rimado del palacio",* en *Studia in honorem German Orduna*, Universidad de Alcalá, pp. 271-278.

García M. (2005), "La noción de género en el corpus cancioneril: el caso de la serrana", en *I Canzonieri di Lucrezia - Los Cancioneros de Lucrecia*, Padova, Unipress, pp. 25-41.

García Cortázar J. A. (1992), "Cultura en el reinado de Alfonso VIII de Castilla: signos de un cambio de mentalidades y sensibilidades", en *Alfonso VIII y su época. II curso de cultura medieval,* Madrid, Centro de Estudios del Románico, pp. 167-194.

García López J. (1992), *El 'Libro de Alexandre' en la cuaderna vía*, Bellaterra (Barcelona), UAM.

García Martínez, A. C. (2006), *La escritura transformada. Oralidad y cultura escrita en la predicación de los siglos XV al XVII*, Universidad de Huelva.

García Valdecasas J. G. (2000), *La adulteración de La Celestina*, Madrid, Castalia.

García-Bermejo Giner M. (1994), "De nuevo sobre Rodrigo de Cota", en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Salamanca, I, pp. 379-387.

García-Bermejo Giner M. (1997), "En torno al término *farsa* en Lucas Fernández", en *Quien hubiese tal ventura: Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, London, Departament of Hispanic Studies- Queen Mary and Westfield College, pp. 331-340.

Garrote Bernal G. (2008), "Español en Red 4.0: e-bibliografía de fuentes para la exploración de la literatura española", *Analecta Malacitana Electrónica* 25.

Garrote Bernal G. (2009), "Español en Red 6.0: e-bibliografía sobre el mester de clerecía", *Analecta Malacitana Electrónic* 27.

Garrote Bernal G. (2010), "Español en Red 8.0: e-bibliografía y esquema para una historia de la literatura erótica (o sexual) española", *Analecta Malacitana Electrónica* 29.
Garrote Bernal G. (2012), "Español en Red 4.1: e-bibliografía sobre crítica textual aplicada a la literatura española", *Analecta Malacitana Electrónica* 33.
Garrote Bernal G. (2013), "Español en Red 4.2: e-bibliografía para una historia virtual de la literatura española", *Analecta Malacitana Electrónica* 35.
Gascón-Vera E. (1979), *Don Pedro, Condestable de Portugal*, Madrid, FUE.
Gascón-Vera E. (1992), "Enrique de Villena: ¿castellano o catalán?", en *Actas del X congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, I, pp. 195-206.
Gerbet M-C. (1997), *Las noblezas españolas en la Edad Media. Siglos XI-XV,* Madrid, Alianza Editorial.
Gerli M. (2005), "Vías de la interpretación: sendas, pasadizos y callejones sin salida en la lectura del Libro de buen amor", en *El Libro de buen amor de Juan Ruiz Archiprêtre de Hita,* Paris, Ellipses, pp. 67-80.
Gil J. S. (1985), *La Escuela de traductores de Toledo y sus colaboradores judíos*, Diputación de Toledo.
Gil Fernández L. (2003), "El Humanismo en Castilla en tiempos de Isabel la Católica", en *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica*, Valladolid, Ámbito Ediciones - Instituto de Historia Simancas, pp. 15-75.
Gil Fernández L. (2005), "Los *Studia Humanitatis* en España durante el reinado de los Reyes Católicos", *Península. Revista de Estudos Ibéricos* 2, pp. 45-68.
Gil-Albarellos S. (1999), *Amadís de Gaula y el género caballeresco*, Universidad de Valladolid.
Gilman S. (1974), *"La Celestina": arte y estructura,* Madrid, Taurus.
Gilman S. (1978)*, La España de Fernando de Rojas: panorama intelectual y social de "La Celestina",* Madrid, Taurus.
Girón Alconchel J. L. (2003), "La lengua de *La Celestina*, notas para un estado de la cuestión", en *Lengua, variación y contexto. Estudios dedicados a Humberto López Morales*, Madrid, Arco Libros, II, pp. 997-1015.
Godinas L. (1996), "*Exempla* y cultura jurídica en el *Libro de buen amor", Medievalia* 23, pp. 12-21.
Godinas L. (2008), "La educación del caballero medieval", en *Caballeros y libros de caballerías*, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 55-66.
Godinas L. (2015), "Hacia una poética del exemplum medieval hispánico: orígenes clásicos y usos homiléticos", en *Narrativa ejemplar y breve medieval*, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 157-166.
Golberg H. (2000), *Motif-Index of Folk Narratives in the Pan-Hispanic Romancero*, Tempe, Arizona Center for Medieval and Tenaissance Studies.
Gómez Moreno A. (1984), "Notas al prólogo del Libro de Alexandre", *Revista deLiteratura* 46, pp. 117-127.
Gómez Moreno A. (1987), *Escritos literarios del Marqués de Santillana,* Barcelona, Humanitas.
Gómez Moreno A. (1986), "La caballería como tema en la literatura medieval española: tratados teóricos", en *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez, tomo II: Estudios de Lengua y Literatura*, Madrid, Fundación Universitaria Española, pp. 311323.

Gómez Moreno A. (1990), "Nuevas reliquias de la cuaderna vía", *Revista de Literatura Medieval* 2, pp. 9-34.
Gómez Moreno A. (1991), *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus.
Gómez Moreno A. (1994), *España y la Italia de los humanistas*, Madrid, Gredos.
Gómez Moreno A. (1999), "El reflejo literario", en *Orígenes de la monarquía hispánica: Propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*, Madrid, Dykinson, pp. 315-339.
Gómez Moreno A. (2000), "Iglesia y espectáculo en Castilla y León. Nueva cosecha documental", en *La fermosa cobertura. Lecciones de literatura medieval*, Pamplona, pp. 180-193.
Gómez Redondo F. (1989), "Historiografía medieval. Constantes evolutivas de un género", *Anuario de Estudios Medievales* 18, pp. 3-15.
Gómez Redondo F. (1993), "*Roman, romanz, romance:* cuestión de géneros", en *Homenaje al Profesor José Fradejas Lebrero*, Madrid, UNED, vol. I, pp. 143-161.
Gómez Redondo F. (1994), *La prosa del Siglo XIV*, Madrid, Júcar.
Gómez Redondo F. (1994b), "La crónica particular como género literario", en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Salamanca, pp. 419-427.
Gómez Redondo F. (1996), "Tradiciones literarias en la historiografía sobre Sancho IV", en *La literatura en la época de Sancho IV*, Universidad de Alcalá de Henares, pp. 181-199.
Gómez Redondo F. (1998-2007), *Historia de la prosa medieval*, Madrid, Cátedra, 4 vols.
Gómez Redondo F. (2000), *Artes poéticas medievales*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
Gómez Redondo F. (2000b), "La construcción del modelo de crónica real", en *Alfonso X el sabio y las crónicas de España*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, pp. 133-158.
Gómez Redondo F. (2000c), "Don Juan Manuel, autor molinista", en *Actas del VIII Congreso Internacional de la asociación Hispánica de Literatura medieval,* Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria- Año Jubilar Lebaniego- AHLM,, pp. 827-842.
Gómez Redondo F. (2001), "*El Victorial* de Gutierre Díaz de Games", en *La chevalerie en Castille à la fin du Moyen Âge. Aspects sociaux, idéologiques et imaginaires*, Paris, Ellipses, pp. 191-210.
Gómez Redondo F. (2002), "Don Juan Manuel, Trastámara", *Cahiers de Linguistique et de Civilisation Hispaniques Médiévales* 25, pp. 163-181.
Gómez Redondo F. (2003), "El fermoso fablar de la clerecía: retórica y recitación en el siglo XIII", en *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, México, Universidad Nacional Autónoma de México - Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 229-282.
Gómez Redondo F. (2005), "El *Libro de buen amor*: las líneas de pensamiento poético", en *El Libro de buen amor de Juan Ruiz Archiprêtre de Hita,* Paris, Ellipses, pp. 159-174.
Gómez Redondo F. (2006), "La disolución de la cuentística oriental en el siglo XV", en *El cuento oriental en Occidente*, Granada, Comares, pp. 95-127.
Gómez Redondo F. (2012), *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: El umbral del Renacimiento*, Madrid, Cátedra, 2 vols.
Gómez Redondo F. (2012b), "El molinismo: un sistema de pensamiento letrado (1284-1350)", en *Estudios de literatura medieval. 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Murcia, pp. 45-81.

Gómez Redondo F. (2013), "El 'adónico doblado' y el verso de arte mayor", *Revista de Literatura Medieval* 25, pp. 53-86.
Gómez Redondo F. (2013b), "El *libro del caballero Zifar*: el modelo de la *ficción* molinista", en *Uno de los buenos del reino. Homenaje al Prof. Fernando D. Carmona*, San Millán de la Cogollo, CILENGUA, pp. 277-306.
Gómez Redondo F., C. Alvar, C. y A. Gómez Moreno (1991), *La prosa y el teatro en la Edad Media*, Madrid, Taurus.
Gómez Renau M. (2000), "La lengua aljamiada y su literatura: una variante islámica del español", *Castilla* 25, pp. 71-83.
Gómez-Bravo A. Mª (1998), *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo XV*, Universidad de Alcalá.
Gómez-Bravo A. Mª (1999), "Cantar decires y decir canciones: género y lectura de la poesía cuatrocentista castellana", *Bulletin of Hispanic Studies* 76, pp. 169-187.
Gómez-Bravo A. Mª (2005), "El espacio de la escritura: sobre la localización de la actividad cultural en la España y el Portugal del Cuatrocientos", en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Noia, Toxoutos, II, pp. 353-373.
González A. (2001), "Mecanismos de pervivencia de temas históricos del romancero medieval", en *Studia in honorem Germán Orduna,* Universidad de Alcalá, pp. 299-315.
González A. (2003), *Bibliografía descriptiva básica de la cultura medieval*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
González A. (2005), "Poética del romancero: fórmulas y tópicos", en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Noia, Toxosoutos, 2, pp. 409-422.
González A. (2006), "El romancero hispánico ", en *Temas de literatura medieval española*, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 63-74.
González A. (2007), "Fórmulas y motivos: construcción poética del Romancero", en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, México, Fondo de Cultura Económica - Asociación Internacional de Hispanistas - Tecnológico de Monterrey - El Colegio de México, 1, pp. 513-527.
González A. (2010), "Episodios de la historia medieval en el romancero", en *Historia y literatura: textos del Occidente medieval*, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 15-34.
González A. (2016), "Fórmulas y estructuras descriptivas en el Romancero Viejo", *Medievalia* 48, pp. 71-82.
González C. (1984), *El cavallero Zifar y el reino lejano*, Madrid, Gredos.
González Álvarez I. (1990), *El Rimado de Palacio: una visión de la sociedad entre el testimonio y el tópico*, Vitoria, Diputación Foral de Álava. Servicio de Publicaciones.
González Álvarez J. (2007), "Un nuevo planteamiento: el "mester de clerecía", los "epígonos" y las "obras de nueva clerecía"", en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de León, vol. 2, pp. 619-630.
González Álvarez J. (2010), "La finalidad del Rimado de Palacio del canciller Ayala", en *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*, San Millán de la Cogolla, Cilengua-SEMYR, pp. 217-226.
González Jiménez M. (2004), *Alfonso X el Sabio*, Barcelona, Ariel.
González Rolán T. y P. Saquero Suárez-Somonte (2010), "Los comienzos de la diplomacia moderna en Castilla: Alfonso de Cartagena (1385-1456)", *La Corónica* 39, pp. 147-160.

González-Blanco García E. (2010), *La cuaderna vía española en su marco panrománico*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

González-Casanovas R. J. (1995), "El discurso femenino en la segunda parte del *Corbacho:* Análisis sociosemiótico del enunciado y la enunciación", en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Granada II, pp. 433-442.

Gonzálvez Ruiz R. (2004), "La persona de Juan Ruiz" en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el "Libro de buen amor*, Ayuntamiento de Alcalá La Real, pp. 36-67

Grande Quejigo F. J. (1991), "Don Ramón Menéndez Pidal y la leyenda de Fernán González en sus versiones medievales", en *R. Menéndez Pidal. R. Otero Pedrayo. Simposio celebrado en Madrid*, La Coruña, Ediciós do Castro, pp. 43-61.

Grande Quejigo F. J. (1996), "Estructura y representación en el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo", *Anuario de Estudios Filológicos* 19, pp. 255-275

Grande Quejigo F. J. (2000), *Hagiografía y difusión en la "Vida de san Millán de la Cogolla" de Gonzalo de Berceo*, Logroño, IER.

Grande Quejigo F. J. (2001), *El formulismo expresivo en Gonzalo de Berceo*, UEx- Departamento de Filología Hispánica, Cáceres.

Grande Quejigo F. J. (2002), "Similitudes estructurales entre *Razón de Amor y el Libro de buen amor*", *Hesperia* 5, pp. 139- 154.

Grande Quejigo F. J. (2002b), "Carmen, unum sed diversum: sobre el género de la *Razón de amor*", *Revista de Poética Medieval* 8, pp. 77-11.

Grande Quejigo F. J. (2002c), "Huellas textuales en la documentación del teatro castellano medieval: el ciclo de la Pasión", *Anuario de Estudios Filolológicos* 25, pp. 153-171

Grande Quejigo F. J. (2003), "La moralización ovidiana en el *Libro de buen amor* y la *confisión del Amante*", en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el Libro de buen amor. Actas del Congreso sobre el Arcipreste de Hita*, Ayuntamiento de Alcalá La Real, pp. 269-284.

Grande Quejigo F. J. (2004), "«Quiero leer un livro»: oralidad y escritura en el mester de clerecía", en *La memoria de los libros. Estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América,* Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, vol. 2, pp. 101-112.

Grande Quejigo F. J. (2004b), "Tradición e innovación en el teatro litúrgico de Gil Vicente", en *Gil Vicente: clásico luso-español*, Mérida, Junta de Extremadura, pp. 35-57.

Grande Quejigo F. J. (2005), "Procesos de novelización en el romancero extremeño", *Garoza*, 5, pp. 101-118.

Grande Quejigo F. J. (2008), "Juan Manuel Rozas y la literatura medieval: el vasallaje espiritual y el significado de la obra de Gonzalo de Berceo", en *Del Siglo de Oro y de la Edad de Plata: estudios sobre literatura española dedicados a Juan Manuel Rozas*, Cáceres, UEx, pp. 317-330.

Grande Quejigo F. J. (2009), "Tradiciones parateatrales medievales en el primer teatro extremeño del XVI", en *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media*, Cáceres, Universidad de Extremadura, I, pp. 563-576.

Grande Quejigo F. J. (2014), "Gonzalo de Berceo, clérigo reformista", en *Perspectivas sobre literatura medieval europea*, León, Lobo Sapiens, pp. 39-61.

Grande Quejigo F. J. (2015), "El espectáculo evangelizador: el desarrollo del teatro extremeño paralitúrgico", *Cauriensia* 10, pp. 163-196.

Grande Quejigo F. J. (2018), "Tradición e innovación en el *Diálogo del Nascimiento*", *Revista de Estudios Extremeños* 74, Nº Extra 1, pp.. 117-144.
Grande Quejigo F. J. y S. Tovar Iglesias (2008), "Liturgia y representación en la Égloga sobre el nacimiento d*e nuestro salvador Jesu Christo* de Pedro Manuel Ximénez de Urrea", en *Estudios sobre teatro medieval*, Universidad de Valencia, pp. 87-98.
Green O. H. (1969), *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos.
Guirao Silvente M. M. (2015), "En torno al personaje femenino del anónimo *Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer Hermosa*", *Revista de Filología de la Universidad de la Laguna*, 33, pp. 67-78.
Gutiérrez, C. (2009), "Estudio y edición del Auto de los Reyes Magos: análisis paleográfico, lingüístico y literario", *Diálogo de la Lengua* 1, pp. 26-69.
Gutiérrez García S. (2010), "Poesía gallegoportuguesa y géneros literarios", *Voz y letra* 21, pp. 11-35.

H

Haro Cortés M. (1996), *La imagen del poder real a través de los compedios de castigos castellanos del XIII*, London, Departament of Hispanic Studies- Queen Mary and Westfield College.
Haro Cortés M. (2003), *Literatura de castigos en la Edad Media: libros y colecciones de sentencias*, Madrid, Laberinto.
Haro Cortés M. (2003b), "Narratividad y práctica literaria en la literatura de sentencias medieval", en *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales (III)*, Zaragoza-Granada, Universidad de Zaragoza - Universidad de Granada, pp. 235-265.
Haro Cortés M. (2013), "Cuentística castellana medieval: origen, consolidación y evolución", en *Cuentística castellana medieval. 1. Origen, consolidación y evolución. Del Calila e Dimna al Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, Valencia, Parnaseo-Universidad de Valencia, pp. 5-30.
Haverbeck E. (1987), "Análisis de El Conde Lucanor", *Documentos Lingüísticos y Literarios* 13, pp. 15-22
Haywood L. M. (2011), "El fracaso amatorio del Arcipreste: el *Libro de buen amor* como 'Arte de no amar (ni ser amado)'", en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el «Libro de Buen Amor». Congreso homenaje a Jacques Joset*, Alcalá La Real, Ayuntamiento de Alcalá la Real - Centro para la Edición de los Clásicos Españoles - Instituto de Estudios Giennenses, pp. 179-184.
Herán Martínez de san Vicente A. (2008)."El mecenazgo de los jerarcas eclesiásticos en la época de los Reyes Católicos", en *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, Iberoamericana - Universidad de Navarra, pp. 79-102.
Hermenegildo A. (1975), *Renacimiento, teatro y sociedad: vida y obras de Lucas Fernández.* Madrid, Cincel.
Hermenegildo A. (1990), "La dramaticidad de la experiencia litúrgica: la representación del *Nasçimiento de Nuestro Señor* de Gómez Manrique", en *Studia Hispanica Medievalia,* Buenos Aires, Universidad Católica, pp. 146-153.
Hermenegildo A. (1991), "Teatro, fantasía y catequesis en la Edad Media castellana", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 15, pp. 429-452.
Hermenegildo A. (1991b), "El arte celestinesco y las marcas de teatralidad", *Incipit* 11, pp. 127-151

Hermenegildo A (1992), "Dramaticidad textual y virtualidad teatral: El fin de la Edad Media castellana", en *Teatro y espectáculo en la Edad Media*, Elx, Diputación de Alicante, pp. 99-113

Hernández F. J. (1995), "Otra vez sobre la biografía de Juan Ruiz: el testimonio del manuscrito AHN 987B", *Voz y Letra* 6, pp. 137-158.

Hernández Alonso C. (1970), *Siervo libre de amor de Juan Rodríguez del Padrón*, Universidad de Valladolid.

Hernández Gassó H. (2001), "El funcionariado letrado y su dimensión literaria en la corte de los Reyes Católicos: el caso de Alonso Ramírez de Villaescusa", en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de León, II, pp. 685-697.

Heur J-M. d' (1974), "L'Art de trouver du chansonnier Colocci-Brancuti (XII-XIV siècles)", *Archivos do Centro Cultural Português* 7, pp. 321-398.

Heusch C. (2008), *L'invention de Rojas: La Célestine*, Paris, Presses Universitaires de France.

Heusch C. (2010), "La caballería de ayer y la de hoy. El sueño latino de algunos caballeros letrados del siglo XV", en *Modelos latinos en la Castilla medieval,* coord.. M. Castillo Lluch - M. López Izquierdo, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana – Vervuert, pp. 289-307.

Heusch C. (2011), "La pluma al servicio del linaje. El desarrollo de los nobiliarios en la Castilla trastámara", *e-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales* 11.

Hilty G. (1992), "El *Prólogo del Libro del Cavallero Çifar*: estructuras lingüísticas y fidelidad histórica", en *Estudios de literatura y lingüística españolas en honor de Luis López Molina*, Lausana, pp. 261-274.

Hilty G. (2000), "¿Existió o no existió una lírica mozárabe?", en *Actas del VIII Congreso Internacional de la asociación Hispánica de Literatura medieval,* Santander, Consejería de Ciltura del Gobierno de Cantabria- Año Jubilar Lebaniego- AHLM, II, pp. 975-985.

Hiriart R. H. (1972), "Los diálogos de Amor: *Diálogo entre el Amor y un viejo*, reelaboración del poema de Rodrigo Cota", en *Las alusiones literarias en la obra narrativa de Francisco Ayala*, Nueva York, Torres, pp. 155-201.

Historia de España. VIII. Historia medieval. La época medieval: administración y gobierno (2003), dir. Alfredo Alvar Ezquerra, Madrid, Istmo.

Historia de la lectura en el mundo occidental (1997), Madrid, Taurus.

Historia de la lengua española (2004), coord.. R. Cano Aguilar, Barcelona, Ariel.

Historia de la literatura española (1990), coord. F. Meregelli, Madrid, Cátedra.

Historia de la métrica medieval castellana (2016), dir. Fernando Gómez Redondo, San Millán de la Cogolla, Cilengua.

Historia del teatro español (2003). *I, De la Edad Media a los Siglos de Oro*, dir. J. Huerta Calvo, Madrid, Gredos, "Primera Parte: Edad Media-Siglo XV", pp. 35-238.

Horrent J. (1973), *Historia y poesía en torno del C antar del Cid*, Barcelona, Ariel.

Huizinga J. (1984), *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza Universidad, 6ª ed.

Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Enzina (1999), ed. Javier Guijarro Ceballos, Salamanca, Universidad de Salamanca.

Humanismo y teoría de la traducción en España e Italia en la primera mitad del siglo XV. (2000). *Edición y estudio de la "Controversia Alphonsiana" (Alfonso de Cartagena vs L. Bruni y P. Candido Decembrio)*, eds. T. González Rolán, A. Moreno Hernández y P. Saquero, Madrid, Ediciones Clásicas.

I

Iglesias Zoido J. C. (2005), "El *Tucídides* de Juan Fernández de Heredia (s. XIV): problemas planteados por la selección de los discursos", *Anuario de Estudios Filológicos* 28, pp. 131-147.

Illades Aguiar G. (2013), "El carácter delictivo de los personajes celestinescos a la luz de *Las Siete Partidas*", *Celestinesca* 37, pp. 87-100.

Impey O. T. (1972), "Alfonso de Cartagena, traductor de Séneca y precursor del humanismo español", *Prohemio* 3, pp. 473-494.

Infantes V. (1989), "Poesía teatral en la corte: historia de las Églogas de Diego Guillén de Ávila y Fernando del Prado", en *The Age of the Catolic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of K. Whinnom*, Liverpool, University Press, pp. 76-82.

Infantes V. (1991), "La narración caballeresca breve", en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Bilbao, Universidad del País Vasco, pp. 165-181.

Infantes V. (1993), "1492: Una cultura entre el libro y el lector", en *Gramática y Humanismo. Perspectivas del Renacimiento español*, Córdoba, Ediciones Libertarias - Ayuntamiento de Córdoba, pp. 57-85.

Infantes V.(1996), "El *género editorial* de la narrativa caballeresca breve", *Voz y Letra* 7:2, pp. 127-132.

Infantes V. (1997), *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Universidad de Salamanca.

Infantes V. (2010), *La trama impresa de La Celestina*, Madrid, Visor Libros.

Infantes V. (2012), "La sombra escrita de los libros: Sobre el estudio de los inventarios de bibliotecas, con el ejemplo de las lecturas y la letra de Fernando de Rojas", en *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, Salamanca, SEMYR, pp. 67-96.

Infantes V. (2014), "Poesía dramática detrás del grabado. Haz y envés de una prueba de imprenta (1505-1510)", en *Texto, edición y público lector en los albores de la imprenta*, Universidad de Valencia, pp. 109-133.

Introducción a la cultura medieval, (2006), dirs. A. González y M. T. Miaja de la Peña, México, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México.

Izquierdo R. (1998), "La sociedad castellana durante los siglos XII al XV", en *La sociedad medieval a través de la literatura hispanojudía,* Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 165-198.

J

Jackson J. (1974), *Introducción a la España medieval*, Madrid, Alianza.

Jacobs H. (2002), *Divisiones Philosophiae. Clasificaciones españolas de las artes y las ciencias en la Edad Media y el Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana.

Janin E. N. (2012), "Honra, fama y ejemplaridad en el *Poema de Alfonso Onceno", e-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales* 14.

Jiménez Calvente *T.* (2008), "Maestros de latinidad en la corte de los Reyes Católicos: ¿un ideal de vida o una vida frustrada?", en *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, Iberoamericana - Universidad de Navarra, pp. 103-126.

Joset J. (1988), *Nuevas investigaciones sobre el «Libro de buen amor»,* Madrid, Cátedra.
Juan Alfonso de Baena y su cancionero.(2001) *Actas del I Congreso Internacional sobre el Cancionero de Baena*, Ayuntamiento de Baena.
Juan de Mena: de letrado a poeta (2015), ed. Cristina Moya García, Woodbridge, Tamesis.
Juan Fernández de Heredia. (1999). *Jornada conmemorativa del VI Centenario (Munébrega, 1996)*, Zaragoza, Centro de Estudios Bilbilitanos-Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza.
Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el "Libro de Buen Amor" (2004). *Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles*. Eds. Bienvenido Morros - Francisco Toro, Ayuntamiento de Alcalá la Real.
Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el "Libro de Buen Amor" (2008). *II Congreso Internacional. Congreso homenaje a Alan Deyermond, e*ds. Francisco Toro Ceballos - Louise Haywood - Francisco Bautista - Geraldine Coates, Ayuntamiento de Alcalá la Real.
Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el "Libro de Buen Amor" (2011). *Congreso homenaje a Jacques Joset*. Eds. Francisco Toro Ceballos - Laurette Godinas, Alcalá la Real, Ayuntamiento de Alcalá la Real - Centro para la Edición de los clásicos españoles -Instituto de Estudios Giennenses.
Justel P. (2017*), El sistema formular del «Cantar de Mio Cid»: Estudio y registro*, Potomac, Scripta Humanística, 2017.
Justel P. (2017b), *El «Cantar de Mio Cid» y la épica francesa. Técnica y estética,* Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

K

Kagan R. L. (2010), *Los Cronistas y la Corona. La política de la historia en la España medieval y moderna,* Madrid, Marcial Pons. Ediciones de Historia.
Keller J. E. (1987), *Las narraciones breves piadosas versificadas en el castellano y gallego del medioevo de Berceo a Alfonso X*, Madrid.
Kelly H. A. (1984), *Canon Law and ihe Archpriest of Hita,* Binghampton-New York, Medieval and Renaissance Texts and Studies.
Kleine M. (2013), "El carácter propagandístico de las obras de Alfonso X", *De Medio Aevo* 2, pp. 1-42.

L

La Celestina V Centenario (1499-1999). (2001). *Actas del Congreso Internacional*, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha.
La eterna agonía del Romancero (2001). *Homenaje a Paul Bénichou*, Sevilla, Fundación Machado.
La historia alfonsí: el modelo y sus destinos (siglos XIII-XV) (2000), Madrid, Casa de Velázquez.
La Juglaresca (1986). *Actas del I Congreso Internacional sobre la juglaresca*,, Madrid, EDI-6.
La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X. (1985) *Actas del congreso internacional*, Universidad de Murcia.

La teatralidad medieval y su supervivencia (1998). *Actas del Seminario celebrado con motivo del III Festival d'Elx de Teatre y Música Medieval*, Elx, Ajutament d´Elx- Instituto de Cultura Juan Gil-Albert- Diputación de Alicante.

Labrador Herraiz J. J. y R. A. DiFranco (2001), "Continuidad de la poesía del XV en cancioneros del XVI", en *Juan Alfonso de Baena y su cancionero*, Ayuntamiento de Baena, pp. 201-213.

Lacarra E. (1979), "El significado histórico del *Poema de Fernán González*", *Studi Ispanici*, pp. 9-41.

Lacarra E. (1989), "Juan de Flores y la ficción sentimental", en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, pp. 223-233.

Lacarra E. (1989b), "La parodia de la ficción sentimental en la *Celestina*", *Celestinesca* 13, pp. 11-29.

Lacarra E. (1990), *Cómo leer 'La Celestina'*, Madrid, Júcar.

Lacarra E. (1993), "Reflexiones sobre economía y linaje en el *Poema de mio Cid*", *Romance Philology* 46, pp. 302-316.

Lacarra E. (1996), "Sobre las dobles bodas en el *Poema de mio Cid*", en *Al que en buen hora naçio*, Liverpool Univerasity Press- MHRA, pp. 73-90.

Lacarra E. (1999), "Espectáculos de la voz y la palabra. Juglares y afines", en *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, pp. 405-418.

Lacarra E. (2001), "Enfermedad y concupiscencia: los amores de Calisto y Melibea", en *La Celestina V Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional*, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, pp. 193-216.

Lacarra Mª J. (1979), *Cuentística medieval en España: los orígenes*, Universidad de Zaragoza.

Lacarra Mª J. (1993), "Panorama del cuento en la España medieval", en *La Nouvelle Romane (ItaliaFranceEspaña)*, Amsterdam Atlanta, pp. 2737.

Lacarra Mª J. (2014), "Las reescrituras de los cuentos medievales en la imprenta", en *El texto infinito. Tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*, Salamanca, SEMYR, pp. 113-149.

Lacarra Mª J.y J. M. Cacho Blecua (2012), *Historia de la literatura española*, *1. Entre oralidad y escritura. La Edad Media,*dir. Jose Carlos Mainer, Barcelona, Crítica.

Lacarra, Mª J. y F. López Estrada (1993), *Orígenes de la prosa*, Barcelona, Júcar.

Lacomba M. (2015), "Escritura, ética y política en la segunda parte de *El libro del conde Lucanor*", *e-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales* 21.

Ladero Quesada M. A (2000), *Católica y latina. La cristiandad occidental entre los siglos IV y XVII*, Madrid, Arco Libros.

Ladero Quesada M. A. (2004*), Las fiestas en la cultura medieval*, Barcelona, Areté.

Landero Quesada M. A. (2014), *La formación medieval de España*, Madrid, Alianza, 2ª ed.

Lapesa R. (1953-1954), "La lengua de la poesía lírica desde Macías hasta Villasandino", *Romance Philology* 7 pp. 51-59.

Lapesa R. (1957), *La obra literaria del Marqués de Santillana,* Ínsula, Madrid.

Lapesa R. (1967), "La lengua de la poesía épica en los cantares de gesta y en el romancero viejo", en *De la Edad Media a nuestros días,* Madrid, Gredos, pp. 9-28.

Lapesa R. (1967b), "Poesía de cancionero y poesía italianizante", en *De la Edad Media a nuestros días*, Gredos, Madrid, pp. 145-171.

Lapesa R. (1975), "Un ejemplo de prosa retórica a fines del siglo XIV: los *Soliloquios* de fray Pedro Fernández Pecha", en *Studies in Honor of Lloyd A. Kasten*, Madison, HSMS, pp. 117-128.

Lapesa R. (1980), *Historia de la lengua española* de Rafael Lapesa, Madrid, Gredos, 8ª ed.
Lapesa R. (1988), "Los géneros líricos del Renacimiento: la herencia cancioneresca", *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, pp. 259-275.
Las relaciones en la historia de la Europa medieval (2006), coord. Mª Milagros Rivera Garretas, València, Tirant lo Blanc, 2006.
Lawrance J. N.H. (1994), "Alfonso de Cartagena y los conversos*",* en *Actas del primer congreso anglo-hispano, t. II (Literatura),* Madrid, Castalia, pp. 103120.
Lázaro Carreter F. (1976), "La poética del arte mayor castellano", en *Estudios de poética (la obra en sí),* Madrid, Taurus, pp. 75-111.
Le Goff J. (1996), *Los Intelectuales en la Edad Media*, Barcelona, Gedisa.
Le Goff J. (1999), *La civilización del Occidente medieval*, Barcelona, Paidós.
Lewis C. S. (1997), *La imagen del mundo. Introducción a la literatura medieval y renacentista*, Barcelona, Península.
Leyva J.(1996), "El *Auto de la Pasión* y su adaptación de la *Pasión trovada* y de las *Siete angustias* desde el punto de vista de las circunstancias de su representación", en *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media*, México, UNAM- Colegio de México, pp. 231-249.
Libros de caballerías. (2016). *1. Materia de Bretaña en la península ibérica: literatura castellana y tristaniana*, ed. Marta Haro Cortés - José Manuel Lucía Megías, Valencia, Parnaseo_ Universidad de Valencia. Digitalizado:
https://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/AulaMedieval.php?valor=generos&lengua=es#monografias
Libros de caballerías (de «Amadís» al «Quijote»). (2002) *Poética, lectura, representación e identidad*, ed. Eva Belén Carro Carbajal - Laura Puerto Moro - María Sánchez Pérez, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas - Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas.
Lida de Malkiel Mª R. (1961-1962), "La leyenda de Alejandro en la Edad Media", *Romance Philology* 15, pp. 311-318.
Lida de Malkiel Mª R. (1969), "El desenlace del *Amadís* primitivo", *Estudios de Literatura Española y comparada*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 149-156.
Lida de Malkile Mª R. (1970), *La originalidad artística de "La Celestina",* Buenos Aires, Eudeba, 2ª ed.
Lida de Malkiel Mª R. (1973), *Selección del "Libro de buen amor" y estudios criticos,* Buenos Aires, EUDEBA.
Lida de Malkiel Mª R. (1977), "Juan Rodríguez del Padrón", en *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*, Madrid, Porrúa.
Lida de Malkiel Mª. R. (1984), *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español,* México, Colegio de México, 2ª ed. [1950].
Linage Conde A.(1975), "Los caminos de la imaginación medieval de la *Fiammetta* a la novela sentimental española", *Filología Moderna* 55, pp. 541-561.
Literatura de caballerías y orígenes de la novela, ed. R. Beltrán, Universidad de Valencia, 1998.
Literatura en la época de los Reyes Católicos, La (2008), dir. N. Salvador Miguel Madrid, Iberoamericana-Universidad de Navarra.
Lomax D. W. (1976-1977), "Datos biográficos sobre el Arcipreste de Talavera", *Filología* 17-18, pp. 442-447.

Lomax D. W. (1978), "Algunos escritores religiosos, 1295-1350", *Journal of Hispanic Philology* 2:2, pp. 81-90.

Lomax D. W. (1984), *La Reconquista*, Barcelona, Crítica.

Lope M. de, "Métaphores de l'identité *conversa* dans la poésie espagnole du XV siècle", en *Qi'un sang impur... Les conversos et pouvoir en Espagne a la fin du Moyen Age,* Aix-en-Provence, Publ. De l'Univ. de Provence, 1997, pp. 109-121

López Bascuñana Mª I. (1978), "Humanismo y medievalismo en la obra del marqués de Santillana", *Letras de Deusto* 15, pp. 53-68.

López Casas M. M (1992), "La técnica del retrato en las *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán y las Artes poéticas medievales", *Revista de Literatura Medieval*, pp. 145-162

López Castro A. (1992), "Pensamiento y lenguaje en los *Proverbios morales* de Sem Tob", *Anuario Medieval* 4, pp. 167-178.

López Estrada F. (1978), "Mester de Clerecía: las palabras y el concepto", *Journal of Hispanic Philology 3*, pp. 165-178.

López Estrada F. (1980), "Notas sobre el poema clerical de la *Vida de San Ildefonso*", en *Études de Philologie Romane et d'Histoire littéraire offerts à Jules Horrent*, Lieja, pp. 255-266

López Estrada F. (1982), *Panorama crítico sobre el Poema del Cid,* Madrid, Castalia.

López Estrada F (1983), "Poética medieval. Los problemas de la agrupación de las obras literarias", en *El comentario de textos, 4. La poesía medieval*, Madrid, Castalia, pp. 7-31.

López Estrada F. (1984), "Nueva lectura de la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, de Gómez Manrique", en *Attii del IV Colloquio della Societé Internationale pour l'Étude du Théâtre Medieval*, Viterbo, pp. 423-446.

López Estrada F. (1985), *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid, Gredos, 5ª ed.

López Estrada F. (2003), *Libros de viajeros hispánicos medievales*, Madrid, Laberinto.

López Estrada F. y Mª T. López García-Berdoy (1991), *Poesía castellana de la Edad Media*, Madrid, Taurus.

López Izquierdo M. (2008), "Personaje y lengua en *La Celestina*: nuevas perspectivas de estudio", *Celestinesca* 32, pp. 165-189.

López Morales H. (1968), *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid, Alcalá.

López Morales H. (1992), "Problemas en el estudio del teatro medieval castellano: hacia el examen de los testimonios", en *Teatro y espectáculo en la Edad Media. Actas Festival d'Elx, 1990*, Elx, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert»-Diputación Provincial de Alicante, pp. 115-126.

Lorenzo Gradín P. (1995), "*Mester con pecado*: la juglaría en la Península Ibérica", *Versants* 28, pp. 99-129.

Lorenzo Gradin P. (2000), "Trovadores, cronología y *razos* en cancioneros gallego-portugueses", en *Actas del VIII Congreso Internacional de la asociación Hispánica de Literatura medieval,* Santander, Consejería de Ciltura del Gobierno de Cantabria- Año Jubilar Lebaniego- AHLM, pp. 1104-1125.

Lozano Renieblas I. (2000), "Notas sobre la formación de la novela en la Edad Media", en *Actas del VIII Congreso Internacional de la asociación Hispánica de Literatura medieval,* Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria- Año Jubilar Lebaniego- AHLM, II, pp. 1127-1135.

Lucero Ontiveros D. M. (1994), "El autor ante la obra. Alfonso Martínez de Toledo y su *Arcipreste de Talavera*", *Revista de Literaturas Modernas* 27, pp. 95-112.

Lucía Megías J. M. (1998), "Libros de caballerías impresos, libros de caballerías manuscritos (observaciones sobre la recepción del género editorial caballeresco)", en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Universitat de Valencia, pp. 311-341.
Lucía Megías J. M. (1999), *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos.
Lucía Megías J. M. (2002), "Libros de caballerías castellanos: textos y contextos", *Edad de Oro* 21, pp. 9-60.
Lucía Megías J. M. (2004), *De los libros de caballerías manuscritos al Quijote,* Madrid, Sial.
Lucía Megías J. M. (2005), "La *variance* genérica del *Libro del caballero Zifar*: del regimiento de príncipes al libro de caballerías", en *Historicist Essays on Hispano-Medieval Narrative In Memory of Roger M. Walker,* London, Maney Publishing for the Modern Humanities Research Association, pp. 228-251.
Lucía Megías J. M. (2008), "Los libros de caballerías castellanos: entre el texto y la imprenta", en *Caballeros y libros de caballerías*, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 183-207.
Lucía Megías J. M y E. J. Sales Dasí (2008), *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Laberinto.
Luna Mariscal K. X. (2012), "Crítica literaria y configuración genética de las *historias caballerescas breves*", *Revista de Poética Medieval* 26, pp. 187-215.

M

MacDonald R. A (1997), "El cambio del latín al romance en la cancillería real de Castilla", *Anuario de Estudios Medievales* 27, pp. 381-414.
MacPherson I (2001), "Descripción y prescripción: el amor en la Baja Edad Media", en *Studia in Honorem Germán Orduna*, Universidad de Alcalá, pp. 415-428.
Maeso Fernández M. E. (2010), "Defensa y vituperio de las mujeres castellanas", en *Familia, valores y representaciones*, cood. J. Bestard Comas y M. Pérez García, Universidad de Murcia, pp. 17-30.
Mañero S (1992), "*El Arcipreste de Talavera*: destinatario cortesano como elemento configurador", en *Historias y ficciones*, Universidad de Valencia, pp. 131-140.
Mañero S. (1997), *"El Arcipreste de Talavera" de Alfonso Martínez de Toledo*, Toledo, Diputación Provincial- Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos.
Maravall J. A. (1964), *El mundo social de "La Celestina",* Madrid, Gredos.
Maravall J. A. (1967)*, Estudios de historia del pensamiento. Serie primera: Edad Media,* Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana.
Maravall J. A. (1983), "El pre-Renacimiento del siglo XV", en *Nebrija y la introducción del Renacimiento en España*, Salamanca, pp. 17-36.
Marcos Álvarez F. de B. (1999), "Un primitivo diálogo pastoril castellano mal conocido", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* 75, pp. 562-604.
Marcos Marín F. (1980), *La literatura castellana medieval. De las jarchas a Alfonso X*, Madrid, Cincel.
Marcos Sánchez M. (1994), "Arcipreste de Talavera: *De los viçios e tachas de las malas mugeres*. Análisis del discurso", en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval,* Universidad de Salamanca, I, pp. 533-540.

Marimón Llorca C. (1997), "Del orador cristiano al productor letrado: algo más sobre la retórica en la Edad Media castellana", en *«Quien hubiese tal ventura»: Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, London, Department of Hispanic Studies. Queen Mary and Westfield College, pp. 67-76.

Marimón Llorca C. (1999), *Los elementos de la comunicación en la literatura castellana medieval*, Universidad de Alicante.

Marín Pina Mª C. (1991), "La mujer y los libros de caballerías. Notas para el estudio del género caballeresco entre el público femenino", *Revista de Literatura Medieval* 3, pp. 129-148.

Marín Pina Mª Carmen (2016), "La trayectoria editorial de la *Cárcel de amor* en el siglo XVI: avatares en la imprenta", en *La literatura medieval hispánica en la imprenta (1475-1600)*, Universidad de Valencia, pp. 151-172.

Marino N. (2010), "Las *Coplas* de Jorge Manrique a través de los siglos", en *Convivio. Cancioneros peninsulares*, Universidad de Granada, pp. 97-110.

Márquez Villanueva F. (1993), *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Barcelona, Anthropos.

Márquez Villanueva F. (1994), *El concepto cultural alfonsí*, Madrid, Mapfre.

Márquez Villanueva F. (1996), "In Lingua Tholetana", en *La Escuela de Traductores de Toledo*, Diputación provincial de Toledo, pp. 23-34.

Márquez Villanueva F. (2004), "*La Celestina* y los desarrados", en *Siglos Dorados. Homenaje a Augustin Redondo*, Madrid, Castalia, II, pp. 889-902.

Martí M. L. (2015), "Poemas de debate en la poesía castellana en pareados del siglo XIII: *Elena y María y Razón de amor con los denuestos del agua y el vino"*, *Incipit* 35, pp. 127-145.

Martí Caloca I. (2012), "Melibea: eje de la scriptum ligata de *La Celestina*", *Celestinesca* 36, pp. 161-178.

Martín J.L. (1990), "Defensa y justificación de la dinastía Trastámara. Las *Crónicas* de Pedro López de Ayala", *Espacio, Tiempo y Forma* 3, pp. 157-180.

Martín J. L. (2001), "Cultura de élite y Cultura popular en la Edad Media", en *Cultura de élites y cultura popular en Occidente (Edades Media y Moderna)*, Bilbao, Universidad del País Vasco, pp. 75-108.

Martín J.L. y L. Serrano Piedecasas (1991), "Tratados de caballería. Desafíos, justas y torneos", *Espacio, Tiempo y Forma* 4, pp. 161242.

Martín O. (2005), "El *Cantar de mio Cid*: Locus geográfico y función social", *La Corónica* 33, pp. 127-136.

Martín Baños P. (2005),*El arte epistolar en el Renacimiento europeo, 1400-1600*, Bilbao, Universidad de Deusto.

Martín Baños P. (2006), "El enigma de las jarchas", *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*,1, pp. 9-34.

Martínez P. (2003), "Dos reyes sabios: Alfonso X y Alfonso XI y la evolución de la crónica general a la crónica real", en *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, México, Universidad Nacional Autónoma de México - Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 193-210.

Martínez S. (1989), "*El Viejo, el Amor y la hermosa*. A los umbrales del teatro profano en Castilla", *Anuario de Letras* 27, pp. 127-190.

Matínez Bogo E. (2002), "Auge y declive de la invectiva entre poetas en la poesía de cancionero: de Enrique III a los Reyes Católicos", en *Iberia cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*,

eds. J, Casas Rigall y E. Mª Díaz Martínez, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 387-402.

Martínez Díez G. (2013), "Historia y ficción en la épica medieval castellana", en «Sonando van sus nuevas allent parte del mar». El Cantar de mio Cid y el mundo de la épica, Toulouse, CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 115-139.

Martínez Moraga C. y J. C. Gómez Alonso, "*Cárcel de amor*: un ejemplo de estructura narrativa discursivo-epistolar en la creación imaginativa de la novela sentimental", *Castilla*. *Estudios de Literatura* 4, pp. 75-92.

Martínez Morán F. J. (2006), "Epístola, diálogo y poesía en Grimalte y Gradissa de Juan de Flores", *Revista de Poética Medieval* 16, pp. 147-169.

Martínez Santamarta H. S. (2016), *El humanismo medieval y Alfonso X. Ensayo sobre los orígenes del humanismo vernáculo*, Madrid, Polifemo.

Martínez Santamarta H. S. (2018), "Humanismo medieval y humanismo vernáculo. Observaciones sobre la obra cultural de Alfonso X el sabio", *Revista de Literatura Medieval* 30, pp. 181-217.

Masera M. (1993), "*Yo, mi madre, yo, que la flor de la villa me so*: La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica", en *Voces de la Edad Media,* México, UNAM, pp. 105-113.

Masera M. (2000), "*Fue a la ciudad mi morena:/ si me querrá cuando vuelva*. La voz masculina en la antigua lírica tradicional", *Medievalia* 31, pp. 47-57.

Massip F. (2010), "El teatro en el otoño medieval: de la puesta en escena a la puesta en texto", en *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*, San Millán de la Cogolla, Cilengua-SEMYR, pp. 271-276.

Maurizi F. (1994), "Los problemas de datación de las *Farsas y églogas* de Lucas Fernández y sus consecuencias en Juan del Enzina", *Journal of Hispanic Research* 2, pp. 205-218.

Maurizi F. (2008), "Acerca de la teatralización de la lírica y de las tradiciones populares a fines del siglo XV", *Bulletin of Hispanic Studies* 85, pp. 459-470.

Menéndez Peláez J. (1980), *El Libro de buen amor: ¿ficción literaria o reflejo de una realidad?*, Gijón, Noega.

Menéndez Peláez J. (1984), "El IV Concilio de Letrán, la Universidad de Palencia y el mester de clerecía", *Studium Ovetense* 12, pp. 27-39.

Menéndez Peláez J. (1998-1999), "Teatro e Iglesia: las Constituciones Sinodales, documentos para la reconstrucción del teatro religioso en la Edad Media y el Renacimiento español", *Archivum* 48-49, pp. 271-332.

Menéndez Pidal G. (1951), "Cómo trabajaron las escuelas alfonsíes", *Nueva Revista de Filología Hispánica* 5, pp. 363-380.

Menéndez Pidal R. (1945), *La epopeya castellana a través de la literatura española.* Buenos Aires, Espasa-Calpe. [Consultada en la ed. de la Colección Austral, 1974]

Menéndez Pidal R. (1959), *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo (Orígenes de la épica románica),* Madrid, Espasa-Calpe.

Menéndez Pidal R. (1968), *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia.* Madrid, Espasa-Calpe, 2 vols.

Menéndez Pidal R. (1973), *Estudios sobre el Romancero*, Madrid, Espasa Calpe.

Menéndez Pidal R. (1991), *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Espasa Calpe, 9ª ed. ampliada.

Menéndez Pidal R. (1992), *La épica medieval española. Desde sus orígenes hasta su disolución en el romancero,* Ed. D. Catalán y Mª del Mar Bustos, Madrid, Espasa-Calpe.
Menéndez Pidal R. (2014), *Estudios sobre lírica medieval*, prol. M. Frenk y ed. E. Barroso y M. Latorre, Madrid, centro para la edición de los clásicos españoles.
Menéndez Pidal R., D. Catalán y G. Galmés (1954), *Cómo vive un romance. Dos ensayos sobre tradicionalidad*, Madrid, CSIC.
Mendoza Negrillo J. de D. (1973), *Fortuna y providencia en la literatura castellana del siglo XV,* Madrid, BRAE.
Menjot D. (1997), "Los dichos de los sabios y la enseñanza de la sabiduría en la Castilla bajomedieval", *Cuadernos CEMYR* 5, pp. 13-31.
Mérida Jiménez R. M. (2000), "Mujeres y literaturas de los Medioevos ibéricos: voces, ecos y distorsiones", *Estudios Románicos* 22, pp. 155-176.
Mérida Jiménez R. M. (2013), *Transmisión y difusión de la literatura caballeresca. Doce estudios de recepción cultural hispánica (siglos XIII-XVII)*, Universidad de Lleida.
Metzeltin M. (1991), "Los aspectos argumentativos de los ejemplos del Conde Lucanor", en *Studia in honorem prof. M. De Riquer, Barcelona, Quaderns Crema*, IV, pp. 247-262.
Miaja Mª T. (2007), "Entablando diálogos en *La Celestina*", en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas «Las dos orillas»*, México, Fondo de Cultura Económica - Asociación Internacional de Hispanistas - Tecnológico de Monterrey - El Colegio de México, I, pp. 421-431.
Michael I. (1992), "Orígenes de la epopeya en España: Reflexiones sobre las últimas teorías", en *Actas del II Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval,* Universidad Alcalá de Henares, vol. I, pp. 71-88.
Michelena I. (1999), *Dos "Celestinas" y una ficción*, Bilbao, Universidad del País Vasco.
Mier Pérez L. (2008), "Despuntes celestinescos en el teatro del XVI", en *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el Tercer Milenio*, Salamanca, Semyr, 667-674.
Mier Pérez L. (2010), "Saber de amor en *La Celestina*", en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana – Vervuert, vol. 2 CD, pp. 105-111.
Miguel J. (2016), "Juan de Lucena: la singularidad de una voz entre las letras castellanas del siglo XV", en *Grandes y pequeños de la literatura medieval y renacentista*, Salamanca, Semyr, pp. 419-432.
Miguel Martínez E. de (1996), *La Celestina de Rojas*, Madrid, Gredos.
Miguel Martínez E. de (2000), "Melibea en Amores: Vida y Literatura: *Faltándome Calisto, me falte la vida",* en *El Mundo como contienda. Estudios sobre la Celestina*, Universidad de Málaga, pp. 29-66.
Miguel Martínez E. de (2001), "Llantos y *llanto* en *La Celestina*", en *La Celestina V Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional*, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, pp. 165-192.
Miguel-Prendes S (1991), "Las cartas de *Cárcel de amor*", *Hispanófila* 102, pp. 1-22.
Miguel-Prendes S. (1998), *El espejo y el piélago. La "Eneida" castellana de Enrique de Villena*, Kassel, Reichenberger.
Miguel-Prendes S. (2009), "Tratar de amores: El espacio textual en la ficción sentimental", en *Recuerde el alma dormida: Medieval and Early Modern Spanish Essays in Honor of Frank A. Domínguez*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 217-237.

Millet V. (1994), "Tradición y epopeya. Ensayo metodológico sobre la poesía épica castellana", *Cultura Neolatina* 64, pp. 125-160.

Miñana R. (2001), "Auctor omnisciente, auctor Testigo: el marco narrativo en *Cárcel de Amor*", *La Corónica* 30, pp. 133-148.

Miscelánea de estudios sobre el Romancero (2015). *Homenaje a Giuseppe Di Stefano,* Sevilla - [Faro], Universidad de Sevilla - Universidade do Algarve.

Molina M. A. (1995), "La representación en la *Dança general de la muerte*", *Palabra e imagen en la Edad Media,* México, UNAM, pp. 293-316.

Moll J. (1977), "Música y representaciones en las constituciones sinodales de los reinos de Castilla del siglo XVI", *Anuario Musical* 30, pp. 209-243.

Montaner Frutos A. (1988), "Aproximación a una tipología de la literatura aljamiado-morisca aragonesa", en *Destierros Aragoneses (Simposio)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (CSIC), Fundación Pública de la Excma. Diputación de Zaragoza, pp. 313-326.

Montaner Frutos A. y Eva Lara Alverola (2016), "La hechicería en La Celestina desde el estudio de la magia", en *Grandes y pequeños de la literatura medieval y renacentista*, Salamanca, SEMYR, pp. 433-481.

Montero Garrido C. (1995), *La historia, creación literaria. El ejemplo del cuatrocientos*, Madrid Fundación Menéndez Pidal - Universidad Autónoma de Madrid.

Montero Moreno A. (2007), "La divulgación de la ciencia en el *Lucidario* de Sancho IV", *Lemir* 11, pp. 179-196.

Montoya Martínez J. (1981), *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media (El milagro literario)*, Universidad de Granada.

Montoya Martínez J. (1994), *La norma retórica en tiempos de Alfonso X. (Estudio y Antología de textos),* Granada, Adhara.

Montoya Martínez J. (1999), *Composición, estructura y contenido del cancionerio marial de Alfonso X*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio.

Montoya Martínez J. (2006), "Definición de retórica y cuestiones derivadas en la literatura medieval castellana: el afermosar la razón", *La corónica* 34, pp. 11-30.

Montoya Martínez J. (2006), "El eslabón perdido. La primitiva lírica hispánica", en *Las letras y las ciencias en el medievo hispánico*, Universidad de Granada, pp. 151-166.

Moreno M. (2000), "*Poesía dialogada*, al fin y al cabo teatro: otra versión de las *Coplas* de Puertocarrero", en *Proceeding of the Tenth Colloquium*, London, Department of Hispanic Studies, Queen mary and Westfield Collage, pp. 19-32.

Moreno M. (2000b), "Teatro cortesano en los cancioneros castellanos: otra versión de las *Coplas de Puertocarrero*", *Revista de Literatura Medieval* 12, pp. 9-53.

Moreno Hernández C. (1985), "Pero Guillén de Segovia y el círculo de Alfonso Carrillo", *Revista de Literatura* 47 pp. 17-49.

Morrás M. (1994), "Latinismos y literalidad en el origen del clasicismo vernáculo: Las ideas de Alfonso de Cartagena (*ca.* 13841456)", *Livius* 6, pp. 35-58.

Morrás M. (1995), "*Sic et non*: Alfonso de Cartagena y los *studia humanitatis*", *Euphrosyne* 23, pp. 333-346.

Morrás M. (2002), "La ambivalencia en la poesía de cancionero: algunos poemas en clave política", en *Iberia cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*, eds. J, Casas Rigall y E. Mª Díaz Martínez, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 335-370.

Morreale M. (1991/1996), "*Dança General de la Muerte*", *Revista de Literatura Medieval* 3, pp. 9-50 / 8, pp. 111-177.

Morros B. (2002), "El *Libro de buen amor* como una poética (a la luz de las obras del Mester de Clerecía)", *Studi Ispanici*, pp. 13-29

Mosén Diego de Valera: entre las armas y las letras (2014), Woodbridge, Tamesis.

Moure J. L. (2001), "Para una tipología de las adiciones textuales que conformaron la redacción *Vulgar* de las Crónicas del Canciller Ayala", en *Estudios sobre la variación textual. Prosa castellana de los siglos XIII al XVI*, Buenos Aires, Incipit, pp. 135-156.

Moure Casas A. M. (1998), "Comedias elegíacas en *La Celestina", Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 15, pp. 443-473.

Moya García C. (2006), "Aproximación a la *Valeriana (Crónica abreviada de España* de Mosén Diego de Valera)", en *El relato historiográfico: textos y tradiciones en la España medieval*, London, Department of Hispanic Studies Queen Mary, University of London, pp. 149-171.

Moya García C. (2011), "El *Doctrinal de príncipes* y la *Valeriana*: didactismo y ejemplaridad en la obra de Mosén Diego de Valera", *Memorabilia* 13, pp. 231-243.

Muñoz Martín Mª N. (2006), "Retórica y poética desde la Antigüedad a la Edad Media", en *Las letras y las ciencias en el medievo hispánico*, ed. Mª I. Montoya Ramírez - Mª N. Muñoz Martín, Universidad de Granada, pp. 221-279.

Murphy J. (1986), *La retórica en la Edad Media*, México, Fondo de Cultura Económica.

Musgrave J. C. (1976), "Tarsiana and Juglaría in the Libro de Apolonio", en *Medieval Hispanic Studies presented to Rita Hamilton.* Londres, Tamesis Books, pp. 129-138.

N

Nelson D. (1991), *Gonzalo de Berceo y el "Alixandre": Vindicación de un estilo*, Madison, HSMS.

Nieto García M.D. (1993), *Estructura y función de los relatos medievales*, Madrid, CSIC.

Nieto Soria J. M. (1993), "Las concepciones monárquicas de los intelectuales conversos en la Castilla del siglo XV", *Espacio, Tiempo y Forma* 6, pp. 229-247.

Nieto Soria J. M. (2002), "La nobleza y el poder real absoluto en la Castilla del siglo XV", *Cahiers de Linguistique et de Civilisation Hispaniques Médiévales* 25, pp. 237-254.

Nieto Soria J. M. (2009), "Ceremonia y pompa para una monarquía: los Trastámara de Castilla", *Cuadernos del CEMYR* 17, pp. 51-72.

Nogales Rincón D. (2013), "Coronas de Castilla y Aragón: línea sucesoria y mapa político", en *Cuentística castellana medieval. 1. Origen, consolidación y evolución. Del Calila e Dimna al Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, Valencia, parnaseo-Universidad de Valencia, pp. 249-279.

Norton F. J. (1997), *La imprenta en España 1501-1520. Edición anotada, con un nuevo "Índice de libros impresos en España, 1501-1520"*, Madrid, Ollero & Ramos.

Nuevos estudios sobre literatura caballeresca (2006), ed. Lilia E. Ferrario de Orduna et alii, Barcelona-Kassel, Reichenberger.

O

O'Callaghan J. (1996), *El rey sabio. El reinado de Alfonso X de Castilla,* Universidad de Sevilla.

Oddo A. (2015), "Refranes y sentencias en la Edad Media: estudio de algunas correspondencias", *Memorabilia* 17, pp. 115-134.

Oleza J. (1984), "La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en valencia (I): el universo de la égloga" y "(II): Coloquios y señores", en *Teatros y prácticas escénicas. I. El quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 189-217 y 243-257.

Oleza J. (1988), "Teatralidad cortesana y teatralidad religiosa: vinculaciones medievales", en *Ceti sociali ed ambienti urbani nel teatro religioso europeo del '300 e del '400,* Viterbo, Centro di Studi sul teatro Medioevale e Rinascimentale, pp. 265-294.

Oleza J. (1992), "Las transformaciones del fasto medieval", en *Teatro y espectáculo en la Edad Media. Actas Festival d'Elx, 1990*, Elx, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert»-Diputación Provincial de Alicante, pp. 47-64.

Oliveira A. Resende de (1988), "Do *Cancioneiro da Ajuda* ao *Livro das cantigas* do Conde D. Pedro", *Revista de História das Ideias* 10, pp. 705-735.

Oliveira A. Resende de (1994), *Depois do espectáculo trovadoresco. A estruttura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Universidad.

Orazi V. (2013), "Los orígenes de la poesía ibérica: perfil de un proto-yo lírico", *Cuadernos ASPI* 1, pp. 23-42.

Orduna G. (1967), "*Las Coplas* de Jorge Manrique y el triunfo sobre la Muerte: estructura e intencionalidad", *Romanische Forschungen 79*, pp. 139-151.

Orduna G. (1982), "La autobiografía literaria de don Juan Manuel", en *Don Juan Manuel. VII Centenario*, Murcia, Universidad – Academia Alfonso X el Sabio, pp. 245-258.

Orduna G. (1986), "*El Rimado de Palacio*, testimonio político-moral y religioso del Canciller Ayala", en *Estudios en Homenaje a don Claudio Sánchez Albornoz en sus 90 años,* Buenos Aires, IV, pp. 215-237.

Orduna G. (1987), "Función expresiva de la tirada y de la estructura fónico-rítmica del verso en la creación del *Poema de Mio Cid", Incipit* 7, pp. 7-34.

Orduna G. (1988), "El *Libro de buen amor* y el Libro del Arcipreste", *La Corónica* 17, pp. 1-7.

Orduna G. (1989), "Crónica del rey don Pedro y el rey don Enrique su hermano, hijos del rey don Alfonso Onceno. Unidad de estructura e intencionalidad", en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, I, pp. 255-262.

Orduna G. (1991), "Las redacciones del *Libro del cavallero Zifar",* en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, IV, pp. 283-299.

Orduna G. (1996), "La élite intelectual de la escuela catedralicia de Toledo y la literatura en época de Sancho IV", en *La literatura en la época de Sancho IV*, Universidad de Alcalá de Henares, pp. 53-62.

Orduna G. (1998), *El arte narrativo y poético del Canciller Ayala*, Madrid, CSIC.

Orduna G. (2001), "El didactismo implícito y explícito de *La Celestina",* en *La Celestina V Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional*, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, pp. 217-228.

Orensanz Moreno A. (2012), “Cancioneros y escena. Presencia de textos teatrales y parateatrales en los cancioneros castellanos del Renacimiento”, en *Estudios sobre el Cancionero General (Valencia, 1511): poesía, manuscrito e imprenta*, Universidad de Valencia, II, pp. 605-613.

Ortega Cézar J. M. (2007), *Jorge Manrique a través del tiempo (estudio y antología),* Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

P

Paden W. (1997), “The Chronology of genres in medieval Galician-Portuguese Lyric Poetry ”, *La Corónica 26,* pp. 183-202.

Palacios Martín B. (1995), “El mundo de las ideas políticas en los tratados doctrinales españoles: los *espejos de príncipes* (1250-1350)”, en *XXI semana de estudios medievales. Europa en los umbrales de la crisis: 1250-1350*, Pamplona, Gobierno de Navarra, pp. 463-485.

Palmerín y sus libros: 500 años (2013), ed. Aurelio González - Axayácatl Campos García Rojas - Karla Xiomara Luna Mariscal - Carlos Rubio Pacho, México, El Colegio de México.

Paredes Núñez J. (1984), “El término *cuento* en la literatura románica medieval”, *Bulletin Hispanique* 86, pp. 435-451.

Paredes Núñez J. (1986), *Formas narrativas breves en la literatura románica medieval. Problemas de terminología*, Universidad de Granada.

Paredes Núñez J. (2000), *Las cantigas de escarnio y maldecir de Alfonso X: problemas de interpretación y crítica textual*, London, Departament of Hispanic Studies- Queen Mary and Wetsfield College.

Parker A. (1986), *Filosofía del amor en la literatura española, 1480-1680*, Madrid, Cátedra.

Parrilla C. (2001), “*Fablar segunt la arte* en *Celestina”,* en *La Celestina V Centenario (1499-1999).. Actas del Congreso Internacional*, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, pp. 229-245.

Parrilla C. (2004-2005), “*Qui scit, docet debere*. Acerca de Alonso de Madrigal, el Tostado”, *Archivum* 54-55, pp. 367-390.

Parrilla C. (2008), “Instruyendo a las dueñas en el Libro de buen amor”, en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el Libro de buen amor. II Congreso Internacional. Congreso homenaje a Alan Deyermond*, Ayuntamiento de Alcalá La Real, pp. 303-320.

Pascual J. A. (1974), *La traducción de «La Divina Comedia» atribuida a D. Enrique de Aragón. Estudio y edición del Infierno*, Universidad de Salamanca.

Pastore S. (2010), *Una herejía española. Conversos, alumbrados e Inquisición (1449-1559),* Madrid, Marcial Pons Historia.

Paul J. (2003), *Historia intelectual del Occidente medieval*, Madrid, Cátedra, 2003.

Pedraza Jiménez F. (2003), “*La Celestina* y el teatro en la perspectiva cultural del reinado de Isabel la Católica”, en *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica*, Valladolid, Ámbito Ediciones - Instituto de Historia Simancas, pp. 127-153.

Peña Pérez, F. J. (2005), *El surgimiento de una nación. Castilla en su historia y en sus mitos,* Barcelona, Crítica.

Perea Rodríguez O. (2007), “El entorno cortesano de la Castillas Trastámara como escenario de las luchas de poder. Rastros y reflejos en los cancioneros castellanos del siglo XV”, *Res Publica. Revista de Historia y presente d elos Conceptos Políticos* 18, pp. 289-306.

Perea Rodríguez O. (2007b), *Estudio biográfico sobre los poetas del "Cancionero general"*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC.

Perea Rodríguez O. (2009), *La época del Cancionero de Baena: los Trastámara y sus poetas*, Baena, Centro de Documentación Juan Alfonso de Baena.

Perea Rodríguez O. (2012), "Las rúbricas cancioneriles y la identificación de poetas de los siglos XV y XVI", en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH. II: Medieval*, Roma, Bagatto, pp. 288-295.

Pérez M. (2008), "Entre la voluntad y el deseo: *Cárcel de Amor*", en *Temas, motivos y contextos medievales,* México, El Colegio de México - Universidad Nacional Autónoma de México - Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 161-171.

Pérez Alonso Mª I. (2011), "Las biblias romanceadas medievales o la aventura de traducir la 'verdad hebrayca' al castellano", *Helmantica* 62, pp. 391-415.

Pérez Bosch E. (2009), *Los valencianos del Cancionero General: estudio de sus poesías*, Universitat de València.

Pérez de Lasheras A. (2003), *La literatura del reino de Aragón hasta el siglo XV*, Zaragoza, Ibercaja.

Pérez López J. L. (2002), "La *Vida de San Ildefonso* del ex beneficiado de Úbeda en su contexto histórico", *Dicenda* 20, pp. 255-283.

Pérez López J. L. (2004), "*Libro del caballero Zifar:* cronología del prólogo y datación de la obra a la luz de nuevos datos documentales", *Vox Romanica* 63, pp. 200-228.

Pérez López J. L. (2006), "El converso Fernando de Rojas a la luz del expediente Palavesín", *Bulletin of Hispanic Studies* 83, pp. 285-316.

Pérez López J. L. (2007), *Temas del Libro de Buen Amor (El entorno catedralicio toledano)*, Toledo, d.b. Comunicación.

Pérez Martín A. (2001), "El estatuto jurídico de la caballería castellana", en *La chevalerie en Castille à la fin du Moyen Âge. Aspects sociaux, idéologiques et imaginaires*, Paris, Ellipses, pp. 13-26.

Pérez Priego M. A. (1984), "Estudio literario de los libros de viajes medievales", *Epos* 1, pp. 217-239.

Pérez Priego M. A. (1986), "Algunas consideraciones sobre el erasmismo y el teatro religioso de la primera mitad del siglo XVI", en *El Erasmismo en España*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, pp. 509-523.

Pérez Priego M. A. (1988), "Pervivencia de la teatralidad medieval en el s. XVI", en *La teatralidad medieval y su supervivencia. Actas del Seminario celebrado con motivo del III Festival d'Elx de Teatre y Música Medieval*, Elx, Ajutament d´Elx- Instituto de Cultura Juan Gil-Albert- Diputación de Alicante, pp. 97-120.

Pérez Priego M. A.(1989), "Actualizaciones literarias de la leyenda de Fernán González", en *La leyenda. Antropología, historia, literatura*, Madrid, Universidad Complutense, pp. 238-252.

Pérez Priego M.A (1989b), "Espectáculos y textos teatrales en Castilla a fines de la Edad Medía", en *Sobre poesía y teatro. Cinco estudios de literatura española*, Málaga, UNED, 1989, págs. 11-32, y *Epos* 5 (1989) págs. 141-163.

Pérez Priego M. A. (1991), "*La Celestina* y el teatro del siglo XVI", *Epos* 7, pp. 291-311.

Pérez Priego M. Á. (1993), *Jorge Manrique, poeta de cancionero y de las Coplas*, Palencia, Centro Regional Asociado de la UNED.

Pérez Priego M. A. (1995), "Sobre la configuración literaria de los *espejos de príncipes* en el siglo XV*",* en *Studia Hispanica Medievalia III*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, pp. 137-150.

Pérez Priego M. A. (1997), *El Príncipe don Juan, heredero de los Reyes Católicos, y la literatura de su época,* Madrid, UNED.

Pérez Priego M. A. (1997b), "*La Celestina* y el *Diálogo entre el viejo, el amor y la hermosa*", en *Cinco Siglos de Celestina*, Universitat de València, pp. 189-198.

Pérez Priego M. A. (1999), "Juan del Encina y el teatro de su tiempo", en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Enzina*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 139-145.

Pérez Priego M. A. (2000), "Vida y escritura del Marqués de Santillana", en *Actas del VIII Congreso Internacional de la asociación Hispánica de Literatura medieval,* Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria- Año Jubilar Lebaniego- AHLM I, pp. 129-136.

Pérez Priego M. A. (2004), "Los cronistas de los Reyes Católicos", en *Isabel la Católica. Los libros de la reina*, Burgos, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, pp. 121-137.

Pérez Priego M. A. (2006), "Poetas de la Edad Media y poetas contemporáneos", *1616. Anuario de Literatura Comparada* 12, pp. 47-58.

Pérez Priego M. A. (2008), "Caballeros y prelados biografiados por Fernando de Pulgar", en *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, Iberoamericana - Universidad de Navarra, pp. 207-228.

Pérez Priego M. A. (2008b), "Esquemas representacionales en el teatro de navidad castellano", en *Estudios sobre teatro medieval*, Universidad de Valencia, pp. 147-155.

Pérez Priego M. A. (2008c), "*Celestina* y algunas representaciones teatrales en la Salamanca de Rojas", *Theatralia* 10, pp. 77-88.

Pérez Priego M. A. (2009), "El *Doctrinal de príncipes* de Diego de Valera", en *«Siempre soy quien se solía». Estudios de literatura española medieval en homenaje a Carmen Parrilla*, Universidad de la Coruña, pp. 241-252.

Pérez Priego M. A. (2009), "Poesía de cancioneros y teatro primitivo", en *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media*, Universidad de Extremadura, I, pp. 587-603.

Pernoud R. (1998), *Para acabar con la Edad Media,* Barcelona, Oñaeta.

Piero R. A. del (1970), *Dos escritores de la baja Edad Media castellana (Pedro de Veragüe y el Arcipreste de Talavera, cronista real)*, Madrid, RAE.

Pla Colomer F. (2014), *Letra y voz de los Poetas en la Edad Media castellana*, Valencia, Tirant lo Blanch.

Poesía española 1. Edad Media: juglaría, clerecía y romancero (1996), ed. F. Gómez Redondo, Barcelona, Crítica.

Poesía española 2: Edad Media: lírica y cancioneros (2002), ed. V. Beltran, Barcelona, Crítica.

Poesía medieval (2002), ed. V. de Lama, Barcelona, De bolsillo.

Polín R. (1994), *A poesía lírica galego-castelá (1350-1450)*, Universidad de Santiago.

Pontón G. (2002), *Correspondencias: los orígenes del arte epistolar en España*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Prieto A. (1993), "El saber humanista", en *Gramática y Humanismo. Perspectivas del Renacimiento español*, Córdoba, Ediciones Libertarias - Ayuntamiento de Córdoba, pp. 87-108.

R

Rábade Obradó Mª P. (2007), "La educación del príncipe en el siglo XV: Del Vergel de los príncipes al *Diálogo sobre la educación del príncipe Don Juan*", *Res Publica. Revista de Filosofía Política* 18, pp. 163-178.

Ramadori A. (1999-2000), "Una propuesta de clasificación de la literatura sapiencial hispánica del siglo XIII", *Letras* 40-41, pp. 48-54.

Ramadori A. (2011), "Acerca de los géneros didácticos en la literatura española medieval", en *Cuestiones de Historia Medieval*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, II, pp. 9-32.

Recio R. (1996), "*Por la orden que mejor suena:* traducción y Enrique de Villena*", La Corónica* 24:2, pp. 140-153.

Recio R. y Cortijo Ocaña A. (2004), "Alfonso de Madrigal "El Tostado": un portavoz único de la intelectualidad castellana del siglo XV", *La Corónica* 33, pp. 7-16.

Reilly B. F. (1996), *Las Españas medievales* (Barcelona, Península, 1996).

Rey A. (1979), "Juan Ruiz, don Melón de la Huerta y el yo poético medieval", *Bulletin of Hispanic Studies* 56, pp. 103-16.

Reynal V. (1982), *El buen amor del Arcipreste y sus buenas razones*, Valencia, Eds. Humanitas.

Rico F. (1967), "Sobre el origen de la autobiografia en el *Libro de buen amor", Anuario de Estudios Medievales* 4, pp. 301-25.

Rico F. (1975), "Çorranquin Sancho, Roldán y Oliveros: Un cantar paralelístico castellano del siglo XII", en *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez-Moñino 1910-1970,* Madrid, Castalia, pp. 537-564.

Rico F. (1977), *Predicación y literatura en la España medieval,* Cadiz, UNED.

Rico F. (1978), *Nebrija frente a los bárbaros*, Universidad de Salamanca.

Rico F. (1984), *Alfonso el Sabio y la "General Estoria"*, Barcelona, Ariel.

Rico F. (1985), "La clerecía del mester", *Hispanic Review* 53 (1985,) pp. 1-23 y 127-150.

Rico F. (1986), "Crítica del texto y modelos de cultura en el *Prólogo general* de don Juan Manuel", en *Studia in honorem prof. M. De Riquer, Barcelona, Quaderns Crema*, I, pp. 409-423.

Rico F. (1991), "Sobre los orígenes de Fontefrida y el primer romancero trovadoresco*",* en *Estudos portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Difel, pp. 159-184.

Rico F. (1997), "Entre el códice y el libro (notas sobre los paradigmas misceláneos y la literatura del siglo XIV", *Romance Philology* 51 (1997), pp. 151-169.

Río Fernández R. de (2006), "Los prólogos y las dedicatorias en los textos traducidos de los siglos XIV y XV: Una fuente de información sobre la traducción y la reflexión traductológica", *Estudios Humanísticos. Filología* 28, pp. 165-187.

Riquer M. de (1957), "Fernando de Rojas y el primer acto de *La Celestina", Revista de Filología Española* 41, págs. 373-395.

Riquer M. de (1983), *Los trovadores. Historia literaria y textos,* Barcelona, Ariel.

Rocquoi A. y H. Bizzarri (2005), "Los Espejos de Príncipes en Castilla: entre Oriente y Occidente", *Cuadernos de Historia de España* 79, pp. 7-30.

Rodado Ruiz A. Mª (2000), *Tristura conmigo va. Fundamentos del amor cortés,* Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

Rodado Ruiz A. Mª (2013), "Lírica popular de tradición medieval en los cancioneros polifónicos de los siglos XV y XVI", en *Los sonidos de la lírica medieval*, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 331-367.

Rodríguez I. (1967), "Autores espirituales españoles en la Edad Media. Siglos XIV y XV", *Repertorio de Historia de las Ciencias Eclesiásticas en España*, pp. 243-264.

Rodríguez de la Peña M. A. (2005), "El discurso sobre la realeza en el pensamiento político castellano del siglo XV", en *Isabel la Católica. Homenaje en el V centenario de su muerte*, Madrid, Editori 1al Dykinson, pp. 111-125.

Rodríguez Moñino A. (1997), *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI),* edición corregida y actualizada por A. L.-F. Askins y V. Infantes, Madrid, Castalia.

Rodríguez Rivas G (1992), "En torno al autor, lengua original y fecha de composición *del Libro de miseria de omne", Revista de Literatura Medieval* 4, pp. 187-196.

Rodríguez Velasco J. (1989), "Redes temáticas y horizonte de expectativas: observaciones sobre la terminación del *Auto de los Reyes Magos*", *Vox Romanica* 48, pp. 147-152.

Rodríguez Velasco J. D (1996)*, El debate sobre la caballería en el siglo XV. La tratadística caballeresca castellana en su marco europeo*, Junta de Castilla y León Consejería de Educación y Cultura.

Rodríguez Velasco J. D., (1996b) "Las narraciones caballerescas breves de origen romániico", *Voz y Letra* 7:2, pp. 133-158.

Rodríguez Velasco J. D. (2009), *Ciudadanía, soberanía monárquica y caballería: poética del orden de caballería*, Madrid, Akal.

Rodríguez-Saintier T. (2005), "Representación teatral de la figura de la Virgen en el teatro español de los siglos XV y XVI", en *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, Toulouse, CNRS - Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 55-69.

Rohland de Langbehn R. (1989), "Fábula trágica y nivel de estilo elevado en la novela sentimental", *Literatura hispánica, Reyes Católicos y descubrimiento*, Barcelona, PPU, pp. 230-236.

Rohland de Langbehn R. (1999), *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI*, Londres, Dept. of Hispanic Studies-Queen Mary and Westfield College.

Rohland de Langbehn R. (2012), "La ficcionalización de la voz en la novela sentimental. Desde el narrador auctorial o el autobiográfico al pseudo-autobiográfico", en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH. II: Medieva*, Roma, Bagatto, pp. 315-321.

Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí) (1957-1985), ed. R. Menéndez Pidal y otros, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 12 vols.

Romancero y lírica tradicional (2002), ed. Mª T. Barbadillo, Barcelona, De bolsillo.

Romera Castillo J. (1980), *Estudios sobre "El Conde Lucanor",* Madrid, UNED.

Rossaroli de Brevedan G. y A. Ramadori (1996), *Exempla y oraciones en Barlaam e Josafat. Aproximación genealógica II*, Bahía Blanca, Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur.

Rossell A. (2016), "De épica, escansión, métrica y música", en *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia. Magis deficit manus et calamus quam eius hystoria. Homenaje a Carlos Alvar*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, I, pp. 269-299.

Rovira J. C. (1990), *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.

Rozas J. M. (1976), *Los milagros de Berceo, como libro y como género.* Cádiz, UNED.
Rubio C. (2005), "El imaginario caballeresco y don Juan Manuel", en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Noia, Toxosoutos, III, pp. 479-488.
Rubio Tovar J. (1997), "Algunas características de las traducciones medievales", *Revista de Literatura Medieval* 9, pp. 197-243.
Rubio Tovar J. (1999), "Consideraciones sobre la traducción de textos medievales", en *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura medieval románica*, Universidad de Granada, pp. 43-62.
Ruiz Mª C. (1989), *Literatura y política: El Libro de los estados y el Libro de las armas de don Juan Manuel*, Maryland, Scripta Humanistica.
Ruiz Arzállus I. (2010), "Caminos de Petrarca en España", *Boletín de la Real Academia Española* XC 302, pp. 291-310.
Ruiz García E. (2004), *Los libros de Isabel la Católica. Arqueología de un patrimonio escrito*, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y la Lectura.
Ruiz Pérez P. (1993), "La cuestión de la lengua castellana: aspectos literarios y estéticos en los siglos XV y XVI", en *Gramática y Humanismo. Perspectivas del Renacimiento español*, Córdoba, Ediciones Libertarias - Ayuntamiento de Córdoba, pp. 119-143.

S

Sacchi L. (2009), "*Sapienter interrogare, docere est:* el camino dialógico sapiencial entre curiosidad y doctrina", *Revista de Poética Medieval* 23, pp. 109-134.
Sainz de la Maza C. (1986), "*Y yo digo que hasta aquí/ llega el confín del sabbat*: más sobre los judíos y el antijudaísmo en la Castilla del siglo XIV", *La Corónica* 14, pp. 274-279.
Sainz de la Maza C. (1990), "El converso y judío Alfonso de Valladolid y su *Libro del zelo de Dios*", en *Las tres culturas en la corona de Castilla y los sefardíes*, Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 71-86.
Sales Dasí E. (2004), *La aventura caballeresca: Epopeya y maravillas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
Salinas P. (2003), *Jorge Manrique o tradición y originalidad,* Barcelona, Península. [1947].
Salinas Espinosa C. (1993), "Dos obras del siglo XV: Humanismo versus retraso cultural", en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, Cádiz, Instituto de Estudios Turolenses - Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, II, pp. 993-1002.
Salinas Espinosa C. (1997), *Poesía y prosa didáctica en el siglo XV: la obra del bachiller Alfonso de la Torre*, Universidad de Zaragoza.
Salvador Miguel N. (1977), *La poesía cancioneril: el cancionero de Estúñiga.* Madrid, Alambra.
Salvador Miguel N. (1987), "Judíos y conversos en la literatura medieval castellana: hechos y problemas", en *Los sefardíes. Cultura y literatura*, San Sebastián, Universidad del País Vasco, pp. 49-59.
Salvador Miguel N. (2001), "La identidad de Fernando de Rojas", en *La Celestina V Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional*, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, pp. 23-48.
Salvador Miguel N. (2004), "La actividad literaria en la corte de Isabel la Católica", en *Isabel la Católica. Los libros de la Reina*, Burgos, pp. 171-196.

Salvador Miguel N. (2008), *Isabel la Católica. Educación, mecenazgo y entorno literario*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

Salvador Miguel N. (2010), "Garci Rodríguez de Montalvo, autor del *Amadís de Gaula*", en *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid - Universidad de Valladolid, I, pp. 245-284.

Salvador Miguel N. (2012), "Gómez Manrique y la *Representación del nacimiento de Nuestro Señor*", *Revista de Filología Española* 92, pp. 135-180.

Salvador Plans A. (2009), "La retórica de la palabra en el tránsito del XIII al XIV", en *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media*, Universidad de Extremadura, I, pp. 81-121.

San José Lera J. (2015), "Lucas Fernández 1514-2014. Del texto a la escena", *eHumanista. Journal of Iberian Studies* 30, pp. 41-82.

Sánchez Albornoz C. (2000), *España: Un enigma histórico*, Barcelona, Edhasa.

Sánchez Caro J. M. (2002), "Intervención de la Iglesia en la labor traductora. El caso de la Biblia en España", en *La traducción monacal. Valor y función de las traducciones de los religiosos a través de la historia*, Diputación Provincial de Soria, CD-Rom, pp. 33-57.

Sánchez Herrero J. (1986), "La literatura catequética en la Peninsula Ibérica: 1236-1553", *En la España Medieval [Estudios en memoria del profesor Claudio* Sánchez Albornoz*]*, II, pp. 1051-1117.

Sánchez Romeralo A (1969), *El villancico: Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI,* Madrid, Gredos.

Sánchez Romeralo A. (1979), "El romancero oral ayer y hoy: Breve historia de la recolección moderna (1782-1970)", *El Romancero hoy: Historia, Comparatismo, Bibliografía Crítica*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal- University of California, pp. 15-51.

Sánchez Sánchez M. A. (2009): "Todo vale para construir un sermón: microtextos en la predicación castellana medieval", *Revista de Poética Medieval* 23, pp. 247-266.

Sánchez Sánchez-Serrano A. y R. Prieto De La Iglesia (2009), "Sobre la composición de La Celestina y su anónimo auctor", *Celestinesca* 33, pp. 143-171.

Sánchez-Prieto Borja P. (1998), "Para una historia de la escritura castellana", en *Actas del IV Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española,* Logroño, Asociación de Historia de la Lengua Española – Gobierno de La Rioja- Universidad de la Rioja, t. I, pp. 289-301.

Sánchez-Prieto Borja P. (2007), "Difusión vs. transmisión en la historia de los textos medievales", *Incipit* 27, pp 187-230.

Sanmartín Bastida R. (2003), *Teatralidad y textualidad en el Arcipreste de Talavera*, London, Queen Mary and Westfield College. Department of Hispanic Studies.

Sanmartín Bastida R. (2006), *El arte de morir. La puesta en escena de la muerte en un tratado del s. XV,* Frankfurt, Iberoamericana – Vervuert.

Sanmartín Bastida R. (2006b), "Sobre el teatro de la muerte en *La Celestina*: el cuerpo 'hecho pedazos' y la ambigüedad macabra", *eHumanista. Journal of Iberian Studies* 5, pp. 113-125.

Santiago-Otero H. (1996), *La cultura en la Edad Media hispana (1100-1470)*, Lisboa, Ed. Colibrí.

Santiago-Otero H. y J. Mª Soto Rábanos (1995), "Los saberes y su transmisión en la Península Ibérica (1200-1470)", *Medievalismo. Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales* 5, pp. 213-256.

Santoyo J. C. (2004), "La 'escuela de traductores' de Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana", en *Ética y política de la traducción literaria*, Málaga, Miguel Gómez Ediciones, pp. 99-120.

Santoyo J. C. (2006), *La traducción medieval en la Península Ibérica*, Universidad de León.

Santoyo J. C. (2014), "Hacia un corpus total de traducciones medievales en la Península Ibérica", *eHumanista. Journal of Iberian Studies* 28, pp. 536-558.

Sanz Fuentes M. J. (1990), "Cancillería y cultura en la Castilla de los siglos XIV y XV", *Cancelleria e cultura nel Medio Evo*, Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, pp. 187199

Saquero Suárez P. (2003), "Nuevos datos sobre los orígenes del renacimiento mitológico en España: Alfonso de Madrigal, el Tostado ", en *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar,* Madrid, Facultad de Filología de la UCM - Instituto de Estudios Almerienses - Editorial Complutense, II, pp. 1135-1146.

Scandellari S. (2007), "Mosén Diego de Valera y los consejos a los príncipes", *Res Publica. Revista de Filosofía Política* 18, pp. 141-162.

Schlelein S. (2012), "Vacilando entre Edad Media y Renacimiento: Castilla y el Humanismo del siglo XV", en *Saberes humanísticos y formas de vida. Usos y abusos. Actas del Coloquio Hispano-alemán*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 91-112.

Scholberg K. R. (1984), *Introducción a la poesía de Gómez Manrique*, Madison, HSMS.

Senabre R. (1977), "Observaciones sobre el texto del *Auto de los Reyes Magos*", en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach,* Oviedo, Universidad de Oviedo, I, pp. 417-432.

Seniff D. P. (1992), *Antología de la literatura hispánica medieval*, Madrid, Gredos.

Serés G. (2007), "La autoridad literaria: círculos intelectuales y géneros en la Castilla del siglo XV", *Bulletin Hispanique* 109, pp. 335-383.

Serrano L. (1952), *Los conversos don Pablo de Santa María y don Alfonso de Cartagena*, Madrid, CSIC.

Serrano de Haro A. (1975), *Personalidad y destino de Jorge Manrique*, Madrid, Gredos, 2ª ed. revisada.

Severin D. S (1984), "La parodia del amor cortés en *La Celestina*", *Edad de Oro* 3, pp. 275-279.

Simón Díaz J. (1986), *Bibliografía de la literatura hispánica,* Madrid, CSIC, tomo II, 3ª ed.

Sims E. N. (1973), *El antifeminismo en la literatura española hasta 1560*, Bogotá, Andes.

Sims H. (2015), "El 'yo' de Juan Ruiz: autobiografía y estructura narrativa en el "Libro de buen amor", *eHumanista: Journal of Iberian Studies* 29, pp. 446-460.

Sirera J. L. (1989), "*Una quexa ante el dios de amor...* del comendador Escrivá, como ejemplo posible de los autos de amores", en *Literatura hispánica, Reyes Católicos y descubrimiento*, Barcelona, PPU, pp. 259-269.

Sirera J. L. (1992), "Sobre la estructura dramática del teatro medieval: El caso de *El auto de la huida a Egipto*", en *Actas del II Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad Alcalá de Henares, II, pp. 837-855.

Sirera J. L. (1992b), "Diálogos de cancionero y teatralidad", en *Historias y ficciones*, Universidad de Valencia, págs. 351-363.

Sirera J. L. (1994), "La construcción del *Auto de la Pasión* y el teatro medieval castellano", en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Salamanca, II, pp. 1011-1019.

Sirera J. L. (1995), "Modelos espaciales de raíz medieval en el teatro castellano del XV", en *Formes teatrals de la tradició medieval, Actes del VII Col·loqui de la Société Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval*, Barcelona, Institut del Teatre, pp. 477-483.

Smith C. (1985), *La creación del "Poema de Mio Cid"*, Barcelona, Crítica.

Snow J. (1989) "Sobre la caracterización de Calixto y Melibea", en *Imago Hispania: Homenaje a Manuel Criado de Val*, Kassel, Reichenberger, pp. 459-492.

Snow J. (1999-2000). "Fernando de Rojas, ¿autor de *La Celestina*?", *Letras* 40-41, pp. 152-157.

Snow J. (2010), "Alfonso X: un modelo de rey letrado", *Letras = Studia Hispanica Medievalia VIII* 61-62, pp. 297-310.

Snow J. (2010b), "*Celestina* y el concepto de tiempo dramático", en *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales*, México, El Colegio de México - Universidad Nacional Autónoma de México - Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 19-39.

Snow J. (2015), "Amor, amores y concupiscencia en la *Tragedia de Calisto y Melibea* en los albores de la temprana edad moderna", en *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 191-201.

Solalinde A. G. (1987), *Poemas breves medievales*, Madison, HSMS.

Sonando van sus nuevas allent parte del mar. El Cantar de mio Cid y el mundo de la épica (2013), coord. Alberto Montaner Frutos, Toulouse, CNRS - Université de Toulouse-Le Mirail.

Soto Rábanos J. M. (1995), "Pedagogía medieval hispana: transmisión de saberes en el bajo clero", *Revista Española de Filosofía Medieval* 2, pp. 43-57.

Soto Rábanos J. M. (2006), "Visión y tratamiento del pecado en los manuales de confesión de la Baja Edad Media hispana", *Hispania Sacra* 118, pp. 411-447.

Stamm J. R. (1988), *La estructura de la Celestina: una lectura analítica*, Universidad de Salamanca.

Stefano G. di (1972), "Tradición antigua y tradición moderna. Apuntes sobre poética e historia del Romancero", *en El Romancero en la tradición oral moderna,* Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Universidad de Madrid, pp. 277-296.

Stefano G. di. (1999) "Consideraciones sobre la clasificación de los romances", *Rassegna Iberistica* 1, pp. 13-27.

Stefano G. di (2006), "El impresor-editor y los romances", en *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría,* Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas - Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, pp. 415-424.

Stefano G. di (2007), "El Parnaso y el romancero", *Bulletin Hispanique* 109, pp. 385-400.

Stefano G. di, (2011), "La documentación primitiva del Romancero", en *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, Como, Ibis, pp. 123-138.

Stern Ch. (1996), *The Medieval Theater in Castile*, Binghamton-New York, State University of New York at Binghamton.

Suárez Fernández L. (2008), "El humanismo hispánico y su relación con *La Celestina*", en *Autour de La Celestina*, París, Indigo & Coté-femmes éditions, pp. 7-16.

Surtz R. (1990), "El teatro en la Edad Media", en *Historia del teatro en España*, dir. J. Mª Díez Borque, Madrid, Taurus, vol. I, págs. 61-154.

T

Tarrío Varela A. (1988), *Literatura gallega,* Madrid, Taurus.
Tate R. B. (1970), *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*, Gredos, Madrid.
Tato C. (2001), "Las rúbricas de la poesía cancioneril", en *Canzonieri iberici*, Noia-Padova, Toxosoutos- Università di padova- Universidad de La Coruña, pp. 349-372.
Tato Fontaíña L (1996), *Historia da literatura galega*, Vigo, A Nosa Terra / Asociación Socio-Pedagóxica Galega, pp. 34-201.
Tavani G. (1987), *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo, Galaxia.
Taylor B. (1986), "Don Jaime de Jérica y el público de El conde Lucanor", *Revista de Filología Española*, 66, pp. 39-58.
Teatro medieval (1990), ed. A. Mª Álvarez Pellitero, Madrid, Espasa Calpe.
Teatro medieval (2009), ed. M. A. Pérez Priego, Madrid, Cátedra.
Teatro y espectáculo en la Edad Media. (1992) *Actas Festival d'Elx, 1990*, Elx, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert»-Diputación Provincial de Alicante.
Teatro medieval 1: El drama litúrgico (1997), ed. E. Castro, Barcelona, Crítica.
Teijeiro Fuentes M. A. (1995), " El *Auto de los Reyes Magos*: consideraciones para una lectura y edición del texto", *Anuario de Estudios Filológicos* 18, pp. 463-498.
Textos medievales de caballerías (1993), ed. J. Mª Viña Liste, Madrid, Cátedra.
Thompson B. R. (1989), "La poesía aljamiada y el mester de clerecía: el *Poema de José* (Yúçuf) y el poema en alabanza de Mahoma", en *Literatura hispánica, Reyes Católicos y descubrimiento*, Barcelona, PPU, pp. 164-170.
Tomassetti I. (2008), *Mil cosas tiene el amor. El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*, Kassel, Reichenberger.
Tomassetti I. (2010), "La glosa castellana: calas en los orígenes de un género", en *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid - Universidad de Valladolid, II, pp. 1729-1745.
Tomassetti I. (2014), "Círculos cortesanos y producción poética: el *Cancionero de Salvá* (PN13)", *Revista de Poética Medieval* 28, pp. 143-173.
Torroja C. y M. Rivas (1977), *Teatro en Toledo en el siglo XV: Auto de la Pasión de Alonso del Campo.* Madrid, RAE.

U

Uría Maqua I. (1990), "La forma de difusión y el público de los poemas del Mester de Clerecía del siglo XIII", *Glosa* 1, pp. 99-116.
Uría Maqua I. (1994), "La dialefa en el mester de clerecía del siglo XIII", en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval,* Universidad de Salamanca, vol. II, pp. 1095-1102.
Uría Maqua I (1996), "La soberbia de Alejandro en el poema castellano y sus implicaciones ideológicas", *Anuario de Estudios Filológicos* 19, pp. 513-528.
Uría Maqua I (1997), "El *Libro de Apolonio*, contrapunto del *Libro de Alexandre*", *Vox Romanica* 56, pp. 194-211.
Uría Maqua I. (2000), *Panorama crítico del Mester de Clerecía*, Madrid, Castalia.

Uría Maqua I. (2005), "Fuentes básicas y fuentes secundarias en la composición del *Auto de la huida a Egipto",* en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Noia, Toxosoutos, III, pp. 199-224.

V

Val Valdivieso Mª I. del (2006), "Del analfabetismo a la autoría: las mujeres en la Edad Media", en *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, Segovia, Junta de Castilla y León - Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, pp. 39-54.

Valcárcel V. (2005), "La historiografía latina medieval de Hispania, un quehacer de la filología latina hoy", *Historia, Instituciones, Documentos* 32, pp. 329-362.

Valdaliso Casanova C. (2007), "La legitimación dinástica en la historiografía trastámara", *Res Publica. Revista de Filosofía Política* 18, pp. 307-321.

Valdaliso Casanova C. (2011), "La obra cronística de Pedro López de Ayala y la sucesión monárquica en la Corona de Castilla", *Edad Media* 12, pp. 193-211.

Valdaliso Casanova C. (2013), "La problemática de la autoría femenina en la Edad Media: una lectura política en la Castilla de la primera mitad del siglo XV", en *Las mujeres en la Edad Media*, Murcia-Lorca, Sociedad Española de Estudios Medievales-Editum, pp. 383-391.

Valdeón Baruque J. (2000), *Judíos y conversos en la Castilla medieval*, Universidad de Valladolid.

Valero Cuadra P. (1996), *La doncella Teodor. Un cuento hispanoárabe*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert.

Valero Moreno J. M. (2003), "La pasión según Lucas Fernández", *La corónica* 31, pp. 177-216.

Vallcorba J. (1989), *Lectura de la Chanson de Roland*, Barcelona, Sirmio.

Vallín G. (2010), "Hacia una nueva experiencia poética: los últimos trovadores gallego-portugueses", en *Convivio*. *Cancioneros peninsulares*, Universidad de Granada, pp. 235-249.

Valvassori M. (2006), "La *Estoria muy verdadera de dos amantes* y el *Libro de Fiameta*", *Revista de Poética Medieval* 16, pp. 179-200.

Van Beysterveldt A. (1979), "Estudio comparativo del teatro profano de Lucas Fernández y el de Juan del Encina", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 3*,* pp. 161-182.

Vaquero M. (1990), *Tradiciones orales en la historiografía de fines de la Edad Media*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.

Vaquero M. (2003), *Cultura nobiliaria y biblioteca de Fernán Pérez de Guzmán*, Toledo, Oretania Ediciones.

Varvaro A. (1983), *Literatura románica occidental,* Barcelona, Ariel.

Vázquez Recio N. (2000), *Una yerva enconada. Sobre el concepto de motivo en el Romancero tradicional*, Cádiz-Sevilla, Universidad de Cádiz- Fundación Machado.

Veen M. V. (1995), "La mujer en algunas defensas del siglo XV: Diego de Valera y Juan Rodríguez del Padrón y los mecanismos del género", en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval,*, Universidad de Granada, IV, pp. 465-473.

Vidal González F. (2000), "Itinerario literario de Gómez Manrique: su primera etapa", en *Proceedings of the Ninth Colloquium*, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 201-210.

Villa Prieto J. (2016), "La amistad en la mentalidad medieval: análisis de los tratados morales de la Península Ibérica", *Lemir* 20, pp. 191-210.

Viña Liste J. M. (1991), "Obras en prosa con elementos caballerescos en la literatura española medieval", *Verba* 18, pp. 599-642.

Viña Liste J.M (1999), *Cronología de la Literatura Española.1. Edad Media,* Madrid, Cátedra.

Viñes Rueda H. (1981), "Técnica teatral para el *Auto de los Reyes Magos"*, en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid, EDI-6, pp. 261-277.

Víñez Sánchez A. (2013), "Aproximación al texto medieval: la edición crítica virtual", en *Historia y desafíos de la edición en el mundo hispánico. II Foro Editorial de estudios hispánicos y americanistas*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 419-435.

W

Walde Mohedo L. von der (1996), *Amor e ilegalidad. "Grisel y Mirabella" de Juan de Flores*, México, UNAM-Colegio de México.

Walde Moheno L. von d.(2006), "La novela sentimental", en *Temas de literatura medieval española*, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 55-61.

Ward A. (2012), "Hacia una poética de la crónica medieval", en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH. II: Medieval*, Roma, Bagatto, pp. 433-437.

Ward A. (2012b), "El prólogo historiográfico medieval", *Cahiers d'Études Hispaniques Médiévales* 35, pp. 61-77.

Whinnom K. (1981), *La poesía amatoria cancioneril en la época de los Reyes Católicos*, Durham, DMLS.

Whinnom K. (1988), "El género celestinesco: origen y desarrollo", en *Academia Literaria Renacentista, V: Literatura en la época del Emperador,* Salamanca, Universidad, pp. 119-130.

Williamson E. (1991), *El "Quijote" y los libros de caballerías*, Madrid, Taurus.

Wright D. (2003), "La construcción del sujeto femenino en la novela sentimental del siglo XV: la voz como punto de resistencia", en *Literatura y conocimiento medieval. Actas de las VIII Jornadas Medievales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México - Universidad Autónoma Metropolitana - El Colegio de México, pp. 95-108.

Y

Ynduráin D. (1976), "Algunas notas sobre Gonzalo de Berceo y su obra", *Berceo* 90, pp. 3-67.

Ynduráin D. (1984), "Las cartas de Laureola (beber cenizas)", *Edad de Oro* 3, pp. 299-309.

Ynduráin D. (1994), *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid, Cátedra.

Yndurain D. (2001), *Las querellas del Buen Amor. Lectura de Juan Ruiz*, Salamanca, SEMYR.

Z

Zaderenco I. (2013), *El Monasterio de Cardeña y el inicio de la epica cidiana,* Universidad de Alcalá de Henares.

Zahareas A. N. (1965), *The art of Juan Ruiz, Archipriest of Hita*, Madrid, Estudios de Literatura Española.
Zalba V. M. (2016), "Las figuras del hombre sabio y el rey en los *Proverbios morales* de Sem Tob", en *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*, Buenos Aires, Miño y Dávila, CD, pp. 231-242.
Zifar y sus libros: 500 años (2015), ed. Karla Xiomara Luna Mariscal - A. Campos García Rojas - A. González, México, El Colegio de México.
Zimic S. (1977), "El teatro religioso de Gómez Manrique (1412-1491)", *Boletín de la Real Academia Española* 57, pp. 353-400.
Zubillaga C. (2014), *Poesía narrativa clerical en su contexto manuscrito. Estudio y edición del Ms. Esc. K-III-4 (Libro de Apolonio, Vida de Santa María Egipciaca, Libro de los tres reyes de Oriente)*, Buenos Aires, Secrit.
Zubillaga C. (2017), "Políticas/poéticas de la memoria de la Castilla medieval: mediación y materialidad del saber en los poemas del ms. Esc. K-III-4 (*Libro de Apolonio; Vida de Santa María Egipcíaca, Libro de los tres Reyes de Oriente*", *Medievalista Online* 21, pp. 1-21.
Zumthor P. (1987), *La letra y la voz de la "literatura" medieval,* Madrid, Cátedra.
Zumthor P.(2006), *La poesía y la voz en la civilización medieval*, Madrid, Abada Editores.

ÍNDICE ANALÍTICO



VERSIÓN ON LINE